غالي شكري

كلمات

من الجزيرة المهجورة

المطبعة العصرية للطباعة والنشر
صيدا - لبنان - تلفون ٧٢٠٦٢٤

للمؤلف

سلامة موسى وازمة الضمير العربي ، القاهرة ، ١٩٦٢

ازمة الجنس في القصة العربية ، بيروت، ١٩٦٣

المنتمي : دراسة في أدب نجيب محفوظ

قريباً

ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟

الطبعة الاولى ، لبنان ١٩٦٤

كلمات

من الجزيرة المهجورة

الى انور المعداوي

غالي

لو عاد المسيح إلى الأرض

قصتان قرأتهما حديثاً ... الاولى للكاتبة الاميركية فيفيان روث ، والثانية للكاتب الانكليزي ألان رالي . والقصتان تلتقيان في معنى واحد هو : السلام . كيف نعيده إلى الارض ؟ او كيف نعيد الارض اليه ؟

تروي لنا القصة الاولى خيالا جميلا ، اذا ما جاء السيد المسيح إلى الارض مرة اخرى . ترى .. ماذا يفعل الغرب برسول السلام ؟

ستدق الاجراس ، وتمتلىء الكنائس ، وتصبح امريكا واوروبا قطعتين من نور .. ويعقد مجلس العموم جلسة طارئة ، لاجراء اللازم نحو اقامة حفلة كبرى لاستقبال المسيح عند زيارته لانجلترا ... بينما يتوجه اعضاء الكونغرس في عربة ذرية الى البيت الابيض .. ويصيح نواب الولايات المتحدة هاتفين بالرئيس الامريكي ان يستيقظ ، فقد اشرقت شمس السلام .

وتعقد الكاتبة فصلا طريفاً ، عما يدور في اسرائيل عندما تبرق لها وكالات الانباء بالحدث العظيم ، فتقول : « ... وتستورد الحكومة الاسرائيلية حينذاك ،

هيئة دولية من الندابات ، لاستدرار دموع النـدم من المآ في الحـجلى ، التي ظلت تذرف هباء ، على حائط المبكى » .

« ويتحول كل بيت في العالم الى مأدبـــة استقبال ، وتصدح الموسيقى ويرقص الاطفال ، ويختفي بابا نويل خلف شجرة عيد الميلاد ، وعلى شفتيه ابتسامة مشرقة ، فهو لن يتكلف بعد اليوم مشقة شراء الهدايا للملائكة الصغار .

ثم يحضر المسيح ..

ويركض الجميع إلى رؤياه .. ويبسم للعالم اجمع ، وهو يقول :

« طوبى لصانعي السلام لانهم ابناء الله يدعون » .

ويصفق اعضاء الكونجرس ، ومجلس العموم بحماس .. ونسمع صوت احـد القادة الفرنسيين الذين اشتركوا في التنكيل بأبناء الجزائر ... يقول :

– اجل .. اننا ابناء الله .

ويستطرد المسيح :

« اريد رحمة .. لا ذبيحة » .

ويهمس احد اللوردات في اذن احد الوزراء :

– انه لا يريد الذبائح .. واذن فالميزانية تكفي .. ألم أقل لك ان المسيح رجل طيب ، ويصوم كثيراً .. انه يريـــد الرحمة بنا ... ألا تسمع .. ضع على المائدة الاطعمة الجافة فقط !

ويقول المسيح :

« احبوا بعضكم بعضا »

فينظر شاب الى فتاة جميلة ، تقف بعيدا عنه في تأفف ، قائلا :

– اتسمعين يا ماري .. المسيح يأمرك !

ويصرخ المسيح :

« لقد جئت الى السجون » .

وتسري همهمة بين الناس « ماذا يعني .. ترى .. ماذا يقصد ؟ »

ويكمل المسيح .

« ... لادعو المسجونين الى الحرية .. والمأسورين الى الخلاص..الى الانطلاق»

ويرهف الجميع اسماعهم .. وتبدو علامات الاهتمام على وجوه النواب والوزراء.

بينما يقول المسيح :

« .. لن يمحى الشر من هذا العالم » .

ويسكت برهة ، فيعلق احدهم « لقد بدا يخرف ».

ويستطرد المسيح :

« .. لن يمحى الشر إلا اذا انتهى استعباد الانسان لاخيه الانسان » .

ويقاطعه احد الجالسين :

ــ سيدي .. هل يوجد في السماء خمر ؟

ويسأله المسيح . لماذا ؟ فيجيب .

ــ لانك تبدو للاسف في غيبوبة !

ويقول آخر :

ــ انك تبدو يا سيدي مضحكاً للغاية .

ويعلق ثالث :

ــ انه لم يتعلم الاتيكيت !

ويضطرب الحفل .. وينفض عنه المدعوون .. بينما يجتمع الكونجرس الامريكي باعضاء مجلس العموم البريطاني في جلسة طارئة .. ويخرجون الى المسيح قائلين :

ــ يؤسفنا جداً يا سيدي ، ان نقرر ــ بناء على رغبة شعوبنا ــ اتهامك بالتخريب

ومحاولة قلب نظام الحكم .. وعقوبة هذه الخيانة هي الصلب !

ويحمل المسيح صليبه .. في هذا العالم .. للمرة الثانية .

*

والبراعة التكنيكية التي رافقت قلم الكاتبة من الصفحة الاولى حتى النهاية ، هي الطابع الواضح الذي تميزت به القصة . فنحن ازاء خيال جميل ، يرمي إلى غاية اجمل ، ممكنة التحقيق .

ولكن السرعة الفلاشية للتكنيك الامريكي في القصة الحديثة ، احاطت الخط الرئيسي المنتظم احداث الرواية بهالة من التضخم الانفعالي ، كان في استطاعته ان يخدع القارىء بتوهمه صدق الاحساس لدى الكاتبة .. الامر الذي لا تؤكده النظرة المتأنية للخريطة الفكرية التي رسمتها فيفيان روث ، لعودة المسيح .

فاذا كان السلام عملة ذات وجهين – او بمعنى ادق ذات عدة وجوه – فان السلام المسيحي هو الفائز باختيار الكاتبة الامريكية ، نموذجـــاً ومثالا ، للسلام الواجب ان يكون بين البشر . وهي بذلك تتجاهل الظروف التاريخية والاجتماعية التي نبتت بين احضانها الدعوة المسيحية للسلام .

ثم هي اختارت « الغرب » ميداناً للصراع ، ظناً منها ان ذلك يخلق تعاطفاً بينها وبين القارىء – الشرقي والغربي على السواء – وقد نسيت ان هذا التحديد المكاني ليس له ما يبرره على الاطلاق اذ كلما كان الهدف انسانياً مطلقاً كان الانسان – في أي مكان – هو الخامة الاصيلة للفنان .

ولكن .. هذا يدعنا نتساءل مرة اخرى . لماذا اختارت مسز روث ، الغرب فقط ، طرفاً للصراع ؟

انه لا ريب ، الاحساس المنطقي بالازمة .. ازمة الرأسمالية المعاصرة في اعلى مراحلها . وهنا نواجه الكاتبة في السلبية الواضحة التي املت عليها هـــذا الخيال

الجميل : عودة المسيح الى الارض .

فليس من شك ان المسيح موجود على الارض فعلا .. في ملايين الكنائس .. وملايين الكتب المقدسة فماذا فعلت المسيحية ؟ ان « الحب المسيحي » لا ينتظر عودة المسيح ليؤكده . فالانجيل هو الثورة الفكرية لدعوة المسيح الى الحب والسلام .. فماذا فعل الانجيل ؟

كل علامات الاستفهام هذه لم تجب عليها الكاتبة . وانما افتعلت مسيحاً آخر ، يمكن اتهامه بالتخريب ومحاولة قلب نظام الحكم .

وهذا الافتعال المقصود ، ليس وليد الصدفة في الرواية . حيث انه من السهولة بمكان ان نلحظ في فيفيان روث هدفاً هاماً من وراء الخلط وهو يلتصق بذهن القارىء ، والحيرة تربكه عند اتهام مجلس العموم والكونجرس ، للسيد المسيح ، بالشيوعية .

ومن السذاجة ان نفهم رسالة السلام المسيحي على هذا النحو ، وان هذا السلام ما زال مستغلا في العالم الغربي على نحوه الصحيح . اي كونه تعبيراً صحيحاً عن مرحلة تاريخية معينة . ويبدو التناقض واضحاً ، عندما تضع الكاتبة كلا من المسيح و « العالم الحر » على طرفي نقيض . اذ ليس هناك مجال حقيقي للصراع ، لو خلعنا المنظار العاطفي .

واذن ، فالخطوط الانسانية المتشابكة ، المخيمة على القصة ، هي خطوط واهمة صنعت بمهارة ، بقصد التعمية أو ذر الغبار .

ومسز روث – رغم سخريتها اللاذعة الجميلة – الا انها تصم البشر بأبشع ما يمكن تصوره من صفات التحقير . فحين يدعو المسيح الى الحب ، يلتفت الشاب الى الفتاة المجاورة له ويدعوها للغرام . وعندما يحذر من الشعر يصفه احدهم بالتخريف . اما اذا نادى بالحرية فانه مخمور ! وهي بذلك تريد ان تقول كلاماً

خطيراً ، تريد ان تصف البشر بأنهم اعداء الخير الحقيقي ، والحب الحقيقي والحرية الحقيقية ! تؤكد ايضاً ان الناس في لهو دائم بمشكلاتهم الصغيرة عن كبريات امور العالم . لا تنسى كذلك ان تنبهنا كيف ان هذه الجماهير العريضة تهتم بالخبز المثير فقط ، بالنبأ الغريب فحسب ، تتلهف على رؤية المسيح وتحتشد حوله ، حتى اذا تحدث عن السلام والخير والحب ، سخرت منه ، وانفضت بعيداً عنه .

واني في دهشة ، كيف تجاهلت الكاتبة ، الفرق بين الديانة اليهودية ، والدعوة المسيحية الصهيونية (?) فهي تسخر من اسرائيل ، لكونها ستفاجأ بالمسيح وجهاً لوجه وتندم لانها عاشت طوال هذه السنين ، لا تصدق انه جاء من قبل . وتظن انها بذلك قد سخرت من الدعوة الفكرية لاقامة اسرائيل والحق ان هناك فرقاً شاسعاً بين اليهودية كدين — لا يتأثر بعودة المسيح الا في المحيط العقائدي —وبين الصهيونية كمبدأ لا يستند على اساس علمي .

واذا صلب المسيح في هذا العالم للمرة الثانية . فذلك ينطوي — من حيث لا تدري روث — على اتهام خطير للمسيح نفسه . انه يعني —ببساطة— ان تعاليمه لم تستطع في الماضي او في الحاضر ، ان تسهم في تغيير العالم . هذا اذا كانت روث قد اغفلت ان المسيح يصلب ملايين المرات في كل لحظة ، تحت ظلال النظم غير الانسانية .

ورغم ذلك كله ، فان السخرية الرائعة التي ملأت نفوسنا مرارة من القائد الفرنسي الذي يقتل الجزائريين ويعتقد انه ابن الله. ومن الوزير الذي ميع تعبير المسيح عن المجازر البشرية بالذبائح ، فأمر بالاطعمة الجافة فقط .. هذه السخرية الرائعة هي الفضيلة الوحيدة التي احببتها عند روث .

*

والقصة الثانية لا تلتقي مع القصة الاولى في الطريق الى السلام . وانما اختار

الكاتب لنفسه طريقاً آخر ، لا ريب انه كان اكثر نظافة وفهما ووعياً .

فالكاتب يصور لنا حفلة عيد الميلاد ، التي اقامتها احدى الاسر الانجليزية في جنوب افريقيا . وكان برنامج الحفل يحتوي على تمثيلية ميلاد المسيح . وعبثاً حاولت الاسرة ان تجد من يمثل « ملاكاً » يبشر العذراء مريم بميلاد المسيح . كان عدد ابناء الاسرة وبناتها اقل من العدد اللازم للتمثيلية بفرد واحد . ولم تشأ الاسرة الانجليزية ان تضم الى التمثيلية واحداً من السود ابناء المنطقة . وانتهى الامر بأن يقذف احد الجالسين مصباحاً قوياً على خشبة المسرح في لحظة ظهور الملاك . بينما يتلو احدهم من وراء الستار ، الكلمات اللازمة للدور .

وفعلا ، تم الترتيب على هذا الاساس . حتى إذا حان موعد الحفل ، ورفع الستار ، واقبل دور الملاك .. ظهر على المسرح ضوء شديد .. شديد جداً ..واذا بملاك حقيقي يقف على المسرح !

فماذا رأى ؟

رأى القاعة مليئة بعشرات القصص .. صاحب الحفل مخمور يضاجع زوجة صديقه في ركن منزو – بينما زوجته على فراش المرض – واحد الابناء ممن يؤدون أحد الادوار ، جلس بين الكواليس مع فتاة سوداء يتسلى على تمزيق جلدها ببطواة ، فيثير صراخها شهوته ! وجلست احدى البنات تفكر في الطريقة المثلى لقتل صبي اسود قال لها في رسالة مجهولة « هذه الارض التي تأكلون خيراتها .. هي ارضنا » .

واذ يرى الملاك مشدوهاً هذه المناظر ، يحطم المسرح بكلا جناحيه ، ويصعد سريعاً نحو السماء .

*

والواقع ان هذه القصة ، اغنى من القصة السابقة في مدلولها الانساني . فقد استطاع الكاتب ان يفضح الاغلفة الانيقة اللامعة التي تستر الاخلاق الحقيقية

للمستعمر الانكليزي .

ونظرة الكاتب الى الاخـــلاق ليست نظرة فلسفية بالمعنى العلمي الدقيق . ولكنها نظرة واضحة سليمة ، لا افتعال فيها ولا تناقض ، تبسط القضية عـــلى وجهها الصحيح . فهو يعرض للعلاقة اللونية بين المستعمرين البيض والزنوج السود . ويكشف لنا في روعة ، كيف تنحدر المثل العليا – التي يتشدق بها الابيض – الى هوة سحيقة . فالرجل لا يتورع ، من ان يضاجع زوجة صديقه في مكان الحفل ، بينما تبعد زوجته المريضة عن نفس المكان بضعة امتار .

وتلتصق القيم الساحقة الرفيعة ، بالوحل .. عندما نرى احد ابناء الاسرة ، يمسك بالفتاة السوداء . يمارس معها انحرافاته الجنسية الشاذة ، غير عابيء بأية قواعد انسانية بدائية فيتسلى بتمزيق جلدها ، لتتمزق معه شهوته ، وانسانيته ايضاً .

ويبلغ مستر والي الذروة ، حين يقدم لنا هذه المشكلة البسيطة جداً ، ان افراد الاسرة لا يكفون للتمثيلية ، حيث ينقصهم فرد واحد يمثل دور الملاك .

وهذه لقطة بارعة من زاويتين ، الاولى ايحائية مباشرة ، اذ يحث – مصادفة طبعاً – ان توزع جميـع الادوار ، ولا يبقى سوى دور الملاك ، وكأن احداً لا يصلح له .

والزاوية الثانية ، تظهر من تفكير – غير مسموع – يبدو انه دار حول طفل اسود يمكنه تأدية الدور . وهنا تبرز عقبتان . فالدراما الدينية اخذت من اللون الابيض لوناً للملائكة . وبالتـالي لا يصح ان يكون احـدهم في التمثيلية اسود . وهـــذه سخرية جميلة ، وان كانت مغطاة بآلاف الستائر الكثيفة . والعقبة الثانية ان الاسرة ترفض – اصلا – ان يشترك احد السود في حفلتها وهـــذا هو الهدف الاصيل للكاتب .

وقد اجاد المؤلف الانجليزي ، تصوير الاخلاق الانجليزية . فاذا بنا امـــام

ميكروسكوب انساني نظيف ، يرى به مستر رالي اخلاق قومه في سخرية مرة .

ونحن لا نستطيع ان نقدم الكاتب لمحاكمة ايديولوجية حين يهدينا هـذه الشريحة الانسانية في ثوبها النقدي الجميل . حقاً ان هذا الثوب اخفى الوضع العلمي للمشكلة ، وانبت بدوره هذه الرؤى المثيرة للسخرية . ولكنه ابرز مفاتن الاخلاق الانجليزية الحقيقية ، فاذا بها شوهاء خالية من كل مبدأ انساني .

وناقش الكاتب ، الاخلاق ، كواعظ قدير لا تحس معه بأنه يقف على منبر الكنيسة . غير انه ناقشها معزولة عن ظروفهـا المحيطة ، فبدت لنا هكذا وليـدة الفطرة الانجليزية او الطبيعة البشرية لهذه الاسرة . ولم تكن هذه الاخلاق — في حقيقة الامر — الا ظلالاً حتمية لاوضاع معينة ، تخرج عـن ارادة هـذه الاسرة الصغيرة ، ودائرتهـا الحلقية . والمجرم الحقيقي اذن هو نظام اتاح لهـا الفرصة ان تغتصب هذه البقعة من الارض .

*

اكاد اجزم انها ليست صدفة ، ان اقرأ هاتين القصتين في هـذا القالب الفـني المتشابه . لان القلق السائد على كتاب هاتين القارتين — اوروبا واميركا — تعبير حقيقي صادق عن ازمة السلام في عالم اليوم . لان الظروف المحيطة بها واحدة . والمشكلات الصانعة لحاضرهما واحدة . وربما كانت هذه السحب الداكنة بالذات هي السبب المباشر في قصر النظر ، المميز للكاتب الامريكي او الاوروبي في الوقت الحاضر ، حين يعالج هذه الازمة الخطيرة : السلام .

ولم يكن السلام يوماً ، ازمة ، فضلا عن توهمهم انه ازمة خطيرة . وانمـا هو الخيال المريض نفسه ، خلق فيهم هذا الشك والوهم .

وهناك ظاهرة جلية في اغلب ما قرأته مـن دعوات سلامية في قصص هؤلاء الكتاب . وهو انهم يمثلون عنصر الخير ، بمخلوقات غريبة عن النوع الانساني . فقد

جسده الكاتب الانجليزي المسرحي « ريتشارد جان توما » في رسول من المريخ جاء يهدي الارض الى طريق الصواب ، واتخذت روايته « لم يعد حلماً » هذا الطابع الخيالي المشوق ، قالباً لفكرته ، وهـا نحن نرى الكاتبة فيفيان روث ، تتخيل عودة المسيح مرة اخرى . ولا نشك انها رأت في المسيح ، رمزاً عالمياً للخـير والسلام . وكذلك ألان رالي ، اتخذ من الملاك نموذجاً حياً للخير .

ولست اجد وراء هذه الظاهرة الا سبباً واحداً . هو النظرة المتشائمـة لهؤلاء الكتاب ، الدافعة بهم الى حد الهوس : حين يظنون ان الجنس البشري خلا مـن عناصر الخير والحب والسلام . ولو انهم يعبرون في صدق وقوة ، عن نظام انساني يظللهم ، بهذه الغمامة الثقيلة من الشك والحيرة والتوجس والقلق : وان كان ذلك لا يعفيهم من مسؤوليتهم الانسانية . فالكشف الجاد المثمر عن الاسباب الحقيقية الكامنة في احساسهم الاسود هذا ، والرغبة الحادة في معرفة ايسر السبل لتهيئة منظار انظف ، هي العدسة المنيرة ، لجوانب الخير العظيمة المحتواة بين أضلع البشر مهما طحنت انسانيتهم آلات النظام الوحش . ونعرف جيداً ان هذا النظام ، غمامة سوداء ، تعميهم أي هؤلاء الكتاب — عن أيسر الطرق الكاشفة في عمق للعوامل الخفية التي لونت الجوانب الاخرى الشائهة السواد .

وقد منعتهم الكراهية المتعمدة للجماهير — البادية في وضوح من خلال القصة الاولى لمسز روث — من أن يتلمسوا طريقاً آخر للسلام ، يحمي شعوبهم من هذا التوتر ، وينظف ما علق بهم مـــن أدران ، ويجتث ما لديهم من جذور خلقية مريضة .

ولعل انتشار النظرة الجديدة المشرقة للواقع الانساني ، هي المصدر اليتيم لهذه النظرة الانهزامية الملتثة . فقد اصبحت الطبيعة والمجتمع في المفهوم العلمي الحديث حركة دائبة مستمرة . ومن غير المعقول أن يتخلف الانسان عن هذا القانون

العلمي ، المستهدف به تغيير عالمنا والتقدم به الى امام .

والانحطاط الخلقي البارز في قصة رالي - ليس هو بالتأكيد العائق الحقيقي للسلام . وانما هو احد المظاهر الخارجية ، للجوهر الكامن في اعماق المشكلة . فنحن لا ندري شيئاً عن ظروف الرجل وهو يخون زوجته في حفلة عيد الميلاد. ولا نعرف معالم الدائرة التي يعيش داخلها الابن المنحرف . ولكننا نعلم شيئاً واحداً ، هو أن طبيعة النظام الاقتصادي المنهار ألذ هذه العلاقات الاجتماعية المعقدة ، ترتد جذرياً إلى طبيعة النظام الاقتصادي الذي أقلهم بالطائرة من لندن الى جوهانسبرج .

هذا الشيء الواحد ، لم يهمس لنا به الكاتب . صحيح انه اشار من بعيد الى رد الفعل الطبيعي حين دفع صبياً اسود يقول للفتاة البيضاء في رسالة مجهولة : « هذه الارض التي تأكلون عليها ، هي ارضنا » ولكنها اشارة اقرب الى التلميح منها الى التصريح الانساني المنتظر من الفنان اذا وعى هذا الوضع المنطقي تماماً مع اساليب لرأسمالية والاستعمار .

كنا ننتظر من رالي ان يقول هذه الكلمات . لا من فوق منبر وانما في الشكل البنائي الرائع الذي اختاره لقصته . فلا يكفينا أبداً ، ان تنطق رسالة مجهولة بهذه الكلمات حتى نفهم مكان الكاتب . ولكنا نراه جيداً ونسمعه حين يشرح مبضعه هذا المدلول الكبير ، في الاطار الفني المتماسك حيث تعانقت خيوط الحدث كله في مهارة جميلة .

كذلك اذا بدأنا بحثاً جاداً وراء « السلام » في قصة روث . فاننا لا نجد ، كما سبق ان ذكرت ، الا خلطاً منفراً من مفاهيم باهتة غير محددة ، ليس من بينها السلام على اية حال. حتى اذا كان الرمز الواضح هو المسيح ، فان المدلول الشبكي يفرض نفسه على الرواية في غير وضوح ، ولا يومىء بالغاية المباشرة التي قصداليها .

واذا اتفقنا على ان هناك تفاعلا صحياً بين الاطار الفني البنائي للعمل الفني ، والمحتوى الانساني . استطعنا ان نفهم السرعة الفلاشية في التكنيك ، البارزة

كعنصر اساسي في الهيكل الروائي .

والمتأمل للقصتين السابقتين ، لن يعاني كثيراً في تجنب الاضواء المركزة على مكان معين بالذات فنرى المسيح في القصة الاولى يعقد صداقة دائمة مع الكاتبة . والملاك في القصة الثانية عدسة امينة تعقد معاهـــدة مع كل المرئيات . وتبدو القصتان بعد ذلك ، كأحلام جميلة استغلت للتنفيس عن رغبات كامنة .

والاحلام قد تبعد بالقصة عن الواقع ، ولا تبعد بها عن الواقعية . قدلايستمر الكاتب اميناً للواقع ، ويظل – رغم ذلك – اميناً للواقعية . وتتضح هذهالواقعية الحالمة بجلاء في الادب الانجليزي المعاصر . وتبلغ ذروتها في مسرحية جان توني « لم يعد حلماً » ، يروي لنا قصة قادم من المريخ ، يزور احد القراء المعنيين بدراسة الكواكب . ويقول الضيف المريخي لمستر هوراس – احـــد سكان لندن – ان الانانية اصبحت كالهواء على الارض . كلكم تحبون ذواتكم . كلكم تعبدون انفسكم . وقد جئت الى هنا لاعطيكم درساً . اذ من بين امم العـالم لم اجـد سوى انجلترا نموذجاً لحب الذات . ومن بين سكان لندن جميعها ، لم اجد سواك تقدس حبك لنفسك ولا تعترف بأن كلمة « الايثار » توجد في القاموس الانساني .

ويرحب مستر هوراس بضيفه مازحاً .

– وماذا عندكم في المريخ ؟ ان زيارتك جاءت في الوقت المناسب . انني مهتم بكم هذه الايام .

رسول المريخ لا يجيبه ، وانما يأخذه الى الشارع ، وينزل به الكوارث فيفقد ثروته ومنزله وكل ماله . ثم يفيق على حقيقة جديدة . انه لن يعيش الا اذا تعاون مع الآخرين .

ويبدأ اهتمامه بالغير يتخذ شكلا ايجابياً ، ويسري « الايثار » في دمه ، ويعيد اليه الرسول المريخي كل ما فقد . ويستيقظ مستر هوراس ... اذ كانت كل هذه

الاحداث ، حلماً . حتى ان ديكور الفصل الاخـــير هو نفسه ، ديكور الفصل الاول . هو رأس مستلق في اغفاءة على مقعده بعد مطالعة طويلة لمجلة فلكية .

هنا تجسدت الواقعية الحالمة ، عندما أحس الكاتب بأن الحياة في واقع المجتمع الانجليزي لن تسعف فلسفته بالوضوح والتبلور .

*

ومما يدعم هذا الرأي ، عشرات القصص والمسرحيات التي دارت حول المسيح والحب والسلام واستلهم كتابها مادتهم من امراض الانسان . فقصة تشيكوف الرائعة « مولد طفل » ما تزال قمـــة شامخة . وقصة بيرل باك « صليب الساحل » تعتبر في طليعة الادب الهادف الى السلام . بل وفي الادب العربي المعاصر ، نعثر على احدى روائعه — « قرية ظالمة » للدكتور حسين — تتخير نفس الطريق المضيء لخير الانسان .

ونعود بالسؤال من جديد . لم يلجأ هؤلاء الكتاب الى الخيـال ؟ ونعود الى الجواب في مـدرسة الواقعية الانجليزية التي اثرت في بعض الادباء الامريكيين ، فنتأكد من ان الهروب وحده ، الهروب الابق من مشكلات الانسان الحقيقية ، هو الجاني الوحيد في القضية .

ولا ريب في ان الواقعية الانجليزية المعاصرة ، هذه الواقعية الحالمة ، هي التعبير الصادق عن ازمة المجتمع الرأسمالي الراهن في جزء من العالم .

ولحسن الحظ ان كثيراً من طلبة الفن في العالم ، يرفضون الالتحـاق بمدرسة الاحلام .

*

الا ان الجدير بالملاحظة فعلا ، هو تخلص كتاب الغرب من النزعة المتعصبة في الكتابة الفنية عن المسيح . فلم تصبح المجادلات الدينية او المذهبية هي الحامة المالئة

في كيان الدراما المسيحية ، وانما نلحظ ميلا عاماً من جانب هؤلاء الكتاب الى النزعة الانسانية ، وان احتفظت من المسيحية بلونها الرومانسي الجميل .

ونحن نرحب دائمـــاً بكل المحاولات الـتي تحتك بالواقع البشري ، وتقرب مشكلاته ، وتبعد رويداً رويداً عن التحليق في فضاء الخرافة .

ولذلك فان المسيح والحب والسلام ، ستظل جميعها اضواء تجذب اشعتها من قرص الشمس ، في وضح النهـــار ، وليست اضواء صناعية في ليل مدينة تهوى البريق والاحلام .

مأساة جوجول

« نشأ جوجول في اسرة ضميرها مثقل بذكرى مروق احد أجداده عن مذهبه الارثوذكسي لاعتناق المذهب الكاثوليكي حين كان يعمل ضابطاً في بلاط الملك البولندي جلن كاسمير ، وأعلن هذا الجد انتماء الاسرة الى القومية البولندية طمعاً في منصب اجتماعي . وكان اب جوجول الذي تعلم في مدرسة للاهوت مزارعاً ناجحاً ، يملك عدة موارد للدخل ، غير انه أصيب بالسوداء في سن مبكرة ، وورثها عنه ابنه فيما بعد . ولما بلغ الاب سن الخامسة والعشرين وقع في هوى فتاة، فتزوجها، ولم تكن قد تجاوزت بعد الثالثة عشرة . وانجبا خلال الاربعة عشر عاماً التي عاشاها معاً اثني عشر طفلا ، عاش منهم خمسة ، وكان جوجول الطفل الثالث بين من انجبوا » .

بهذه المقدمة يهد الكاتب الروسي دافيد ماجارشك لمأساة الفنان العظيم جوجول . وعلى الرغم من ان الكتاب يقع في اكثر من ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير بالحرف الدقيق « إلا ان مؤلفه يكتفي بسرد هذه المأساة وحدها من خلال تفاصيل الحياة

التي عاشها جوجول ، لا من خلال اعماله الادبية . وهو حين يعرض لهذه الاعمال ، انما يسجل جانباً من حياة جوجول لا اكثر .

وفي الجزء الاول من الكتاب تحت عنوان « القزم الغامض » يعرض لمولد جوجول في ديكانكا في ٩ مارس ١٨٠٩ من ام شديدة التدين مدلهة بحب الطقوس الدينية للعقيدة الارثوذكسية اليونانية . وقد كان لها اكبر الاثر عليه ، في حين لم يكن لابيه عليه إلا أثر غير ذي بال فهي المسؤولة عن شخصيته الانانية الكثيرة الوساوس ، وعن تعصبه لعقيدته الدينية ، وكان للخدم في بيت امه دور هام في موقفه من المرأة . حيث اصابته علاقاته بهن بهلع متزايد عقلي وعضوي معاً ، أدى الى فقدانه الاحساس الجنسي كلية .

لم تكن صحة جوجول في طفولته بالجيدة ، وان تمتع بذاكرة أدهشت الجميع ، حتى انه حاول قرض الشعر وهو لم يزل في الخامسة من عمره . وقد كون مع زملائه جماعة أدبية ، قامت باصدار بعض المجـــلات التي كتب فيها عدة مقالات فكاهية حول مدرسيه . وكان اول عمل نثري له ، هو « الاخوة تشيودوسلافتيش . حكاية باريخية » . غير ان اعظم حادث في حياتـــه المدرسية هو وصول المدرس الجديد بيلوسوف . اذ كان الرجل متميزاً في خلقه وافكاره ، يعامل التلاميذ كأصدقاء حتى اصبحوا يحبونه للغاية . وكان يقدس الطبيعة الانسانية ، ويؤمن بالحقوق الطبيعية التي اعتبرها الاساس العقلي الوحيد للتنظيم الاجتماعي ، ويعتقد ان قوانين الدولة صحيحة بقدر مطابقتها لقوانين الطبيعة ، وان الحريـة الشخصية للفرد ، هي حقه في ان يكون كما خلقته الطبيعة ، وان حرية الفكر حق مقدس ، والشرط الوحيد للحرية هوعدم مساسها لحرية الآخرين .

ولقد كان تأثير بيلوسوف على جوجول عظيما حتى انه يقول :

« انه لم يحدث ثورة في كتاباتي فحسب ، وانما في نظرتي الكلية الى الحياة »

ولربما كانت هناك بعض الافكار التي لم يتقبلها جوجول من استاذه ، مثل تساوي البشر جميعاً منذ ولادتهم . إلا انه ، بشكل عام ، كان ذا تأثير شامل على تفكيره .

يقول دافيد ماجارشك :

« وفيما عدا محاضرات بيلوسوف لم تسهم المدرسة بنصيب يذكر في تكوين المعرفة المتوقع توافرهـا لدى كاتب في مثل نبوغه . بل ان جوجول يعتبر اقل كتاب روسيا الكبار ثقافة في القرن التاسع عشر . وهذا لا ينفي انه اكتسب من خلال الدراسة معرفة عميقة بالادب الروسي فشرع يمارس الكتابة وهو يملك الحاسة الجمالية . فهو يعالج في احدى مقالاته النقدية المدرسية أهداف النقد الادبي مؤكداً على الاساس الاخلاقي للادب هكذا « ان الرغبة الصادقة فيما هو خير ومفيد ينبغي ان تصاحب قلم الناقد » . وتعكس مقتنيات جوجول خـلال عاميه الاخيرين بالمدرسة وعامه الاول في بطرسبرج ، اهتماماته الثقافية ونوعيتها ومستوياتهـا . اذ تتضمن منجما هائلا من مختلف انواع المعلومات . وهذا التجميع العشوائي في غير منهج ، والخاضع في أغلبه للصدفة ، يميز الى حد بعيد طريقة جوجول فيسدالثغرات في ثقافته . وقد أدى به ضعفهفيمادته الى إخفاقه في الاضطلاع بمسؤوليته كقارىء تاريخ في جامعة بطرسبرج ثم هو في تصنيف قاموس روسي او وضع مراجع علمية للجغرافيا والادب .

وينتقل بنا المؤلف الى الجزء الثـاني تحت عنوان « من الهزيمـة الى النصر » ، فيقول :

ان الشعر يترجم لحياة جوجول بصورة أشمل ، وبمعنى اعم مما يرى النقاد . اذ يرى هؤلاء ان الشعر يعكس آراء جوجول واحساساته في الفترة ما بين ١٨٢٦ و ١٨٢٩ التي نشر فيها « هانز كشلجارتن » على نفقته الخاصة باسم مستعار هو « ف.

الوف » وفي تقديمه لاشعاره يحاول تفادي النقد بالتقليل من اهمية الشعر ، ويومىء في نفس الوقت انه عمل اصيل يكشف عن عبقرية ، وهي حيلة لم تنطل بالطبع على النقاد . وتجري احداث الشعر اثناء كفاح اليونان من اجل استقلالها ويزور هانز اثينا بعد سقوطها في ايدي الاتراك واستسلام الاكروبوليس . ويتجول حزيناً حول هذه القلعة الهاوية يواجه الدمار والعار وامجاد اليونان القديمة « ارض الابداع الكلاسيكي الخالد والاعمال النبيلة ، أرض الحرية » . وهانز – في واقع الامر – لوحة صادقة ، وان تكن منمقة لجوجول نفسه . ففي المقطوعة الاخيرة يضحك هانز ساخراً من نفسه ، لأنه اطمأن الى هذا العالم الغبي ، فأودعه احلامه وألقى بنفسه في احضان اناس لا يفهمونه . باردين كالقبور ، منحطين شرهين ، يحتقرون الوحي ويطأون الالهام بأقدامهم . بيد ان ثمة فارقاً جوهرياً بين جوجول وهانز . ان جوجول يرسم في هانز شخصية الحالم التي اتهم بها من امه واصدقائه . فهذا الحالم البريطاني الالماني المثالي تصيبه خيبة الامل اذا واجهته الحقيقة ، ويخلد الى العزلة بقية عمره باحثاً عن السعادة في نطاق عائلي ضيق ، غير عابىء باضطراب العالم من حوله،وليس كذلك جوجول الذي يؤلمه ان هانز « تنقصه الارادة الحديدية » و « ولا يملك القوة لمواجهة عبث العالم » . ان جوجول يرفض تأمل المثل الاعلى الذي اعطته اياه أمه وهو السعادة العائلية التي يستسلم لها هانز في النهاية ، ولكنه يتخير الطريق الصعب ، طريق النضال من اجل « النبل والانسانية » . ان فكرة عرض الذات هي الاساس الموضوعي لشعر جوجول ، ولكن تعبيره عن هذه الفكرة جاء في ثياب مستعارة من شعراء آخرين ، وبخاصة اناشيد وقصائد زوكوفسكي . لذلك استقبل الشعر بفتور ، بل سخر بوليفوي – اعظم نقادالعصر – صراحة من الشعر ومؤلفه . ومن ثم راح جوجول يجمع اشعاره من المكتبات ، واحرقها سراً . واعتزم الرحيل الى خارج الاراضي الروسية باحثاً عن الحب وارادة

الله على حد تعبيره . ويرى المترجمون لسيرة جوجول -- يقول ماجارشك -- ان قصة حبه محض خيال وتصور واختلاق . وبالرغم من انه كثيراً ما اختلق حكايات يخرج بواسطتها من بعض المآزق ، لكن ثمة صدقاً في حكايته لأمه عن وقوعه في حب « آلهة لوثها قليلا العشق البشري » . وعندما كتب « نيفسكي افينيو » بعد عامين ، عـــالج قصة بيروجوف مع زوجة الحداد الالماني بطريقة موضوعية ، في حين عالج قصة بسيكاريوف مع البغي الشابة بطريقة ذاتية . ويبدو التماثل تماماً بين آلهته ومشاعره وبين هذه البغي ومشاعر بيسكاريوف . وما كان بامكانه ان يتغلغل في قلب بيسكاريوف بهذه الدرجة من العمق لو لم يعان هو نفسه ولهاً من نفس النوع . وهو يؤكد عدم قدرته على حب المرأة مهما استخدمت سحرهـــا . فهذه اذن آلهة وليست امرأة . إلا أن اكتشافه ان هذه الآلهة مجرد عاهرة كان لا بد أن يكون له من الاثر المخرب في نفسه مثلما كان له في نفس بيسكاريوف . وادى به ذلك الى استنتاج ان الامر كله « هو عقوبة من الله ، لمقاومته لارادته »،

وعاد جوجول الى روسيا تنطوي اعماقه على جرحه العاطفي الغائر في وجدانه وكتاباته معاً . ويستشهد ماجارشك بما قاله بافل انيكوف ، الناقد ومؤرخ الادب الفرنسي الروسي .

من ان اجتماعات جوجول بأصدقائه أصبحت مقصورة على مناقشة القضايا الادبية فحسب ، ولم يعد يبحث معهم عمله الخاص او مشروعاته القادمة . ومن بين زواره كان يستهويه بشكل واضح ، رجل في منتصف العمر يحدثه عن عـــادات المجانين والبناء المنطقي الذي يمكن ملاحظته في تكوين افكارهم . وقد ضمن الجزء الاكبر من المادة التي حصل عليها من هذا الرجل في « يوميات مجنون » ولم تكن تفارقـه خلال مناقشاته الحادة مع اصدقائه قوة الملاحظة ونفـاذ البصيرة ، فكانت عيناه تفتشان دائماً عن اية طبائع جديدة يمكنه اكتشافها في الناس . وكان يستغل في

كتاباته كل ما يسمعه من ملاحظات أصدقائـــه وآرائهم وأفكارهم واوصافهم وقصصهم . وتتميز نظرية الابداع الفني التي وضعها آنذاك ببساطـــة غريبة ، فتقول ان من يمكنه ان يقدم وصفاً حياً لشقته ، باستطاعته ان يتحول مع الزمن الى كاتب عظيم .

والتقى جوجول ببوشكين بعد ذلك . وكان لهذا اللقاء اهمية كبرى في تطور جوجول ككاتب . فقد امده بفكرتي الارواح الميتة والمفتش العام . وفي ذلك الوقت كان المعجبون ببوشكين ينفضون من حوله قائلين انه خيب آمال الجميع ، فدافع عنه جوجول دفاعاً مجيداً وختم مقاله بأنه « كلما ازدادت شاعرية الشاعر ، ازداد تعبيره عن احاسيس لا يفهمها الا الشعراء ، وقل بالتالي عدد المعجبين به حتى يعدون على اصابع اليد الواحدة » واوضح في مقال آخر ان اشعار بوشكين تتميز بأنها تعكس بصفاء تام روح الامـــة الروسية ، وقدرته على تجسيد جوهر الشيء بلمسات قليلة .

وقد تناول المترجم لسيرة جوجول في الجزء الثالث الذي تحدث عنه « مؤرخاً وكاتب مقالات » اسلوبه في التاريخ ، فقال :

ان هذا الاسلوب يتسم بحماسة بركانية نقدها فيه اخلص اصدقائه . ونتيجة لهذا النقد نشر جوجول في احدي الصحف انه يؤجل بقية كتابته لتاريخ اوكرانيا حتى يحصل على بعض المراجع الهامة . ولم يكن جوجول في كتابته للتاريخ يعمد الى تحليل الاحداث التاريخية الجافة ، وانما كان يتناولها من الجـــانب الفني ، مخاطباً العواطف لا العقول وهو يرى ان تاريخ اوكرانيا ليس في السجلات القديمة ، وانما في اغانيها الفولكلورية . ففي مقالة له بعنوان « في الاغاني الشعبية الاوكرانية » يقول : « ان الاغاني الشعبية ، انما هي التاريخ الحي للبشر . وعلى المؤرخ الا يبحث عن ذلك التاريخ اذن في تحديد يوم المعركة،ولا في حسابها الصحيح ،وانما سيكشف

له التاريخ بكل جلاله من خلال الاغاني الشعبية » . اما الجغرافيا « فهي عامل هام في دراسة التاريخ اذ على طبيعة الارض تتحدد طرائق الحياة ، بل وشخصيات الناس انفسهم » . ولم يكن جوجول يستهدف كتابة مجلدات ضخمة عن تاريخ اوكرانيا والعالم فحسب ، وانما كان يسعى بقوة لكي يحصل على كرسي التاريخ بجامعة كييف . غير انه لم يظفر الا بوظيفة قارىء للتاريخ .

وفي الجزء الرابع وعنوانه « الفنان الكامل » ينقل المؤلف ما وصف به ايفان باناييف المرحلة التي ظهر فيها جوجول بانها .

اتسمت بالضيق الشديد من الفن الخطابي . واحست بالحاجة الشديدة الى فن يعالج المشاكل الاجتماعية ، حاجتها الى فنان حي :

ثم ظهر جوجول ، ولكن بالرغم من ذلك ، اقترب كثيراً من المدرسة الخطابية في قصته « صورة شخص » ، وهي تصور التأثير الضار للمال على الفن . فلم تطعم العناصر الخيالية في القصة ، باللمسات الواقعية التي تكسبها قبولا . غير ان جوجول تلافى هذا الخطأ في الطبعة الثانية . بل ان المقارنة بين الطبعتين تجعل منها قصتين مختلفتين . ففي الاولى يؤكد جوجول على القوى الغيبية الخارقة التي تتحكم في عمل الفنان والانسان وحياتها . بينا الثانية تؤكد على جزاء الفنان الذي يجعل من فنه تجارة مربحة . وتختلف ايضاً قصة « نفسكي افينيو » عن « صورة شخص » في غياب النزعة الخيالية الاولى . والقصة تصور مأساة عاطفية يعيشها بيسكاريوف . وتتشابك المأساة بعمق مع الشخصيتين الرئيسيتين . الفنان والمومس الصغيرة اللذين يقابلها في نفسكي افينيو . ويقابل شخصية بيسكاريوف الشاعرية الحساسة ، شخصية الكابتن بيروجوف . المغرورة التافهة ، والممثلة لعنصر الفكاهة .

والقصة الاخيرة في مجموعته الاولى ، هي « يوميات مجنون » وهي قصة رمزية يستهدف جوجول من خلالها عدة حقائق حول الرقابة دون قولها مباشرة ، وبطل

القصة الذي يصغى الى أحاديث الطلاب ويقرأ رسائلهم ، هو موظف صغير، يصرخ من أجل الطعام ، الطعام الذي يغذي الروح وينعشها ، والذي يشكل التناقض الرئيسي بين جوجول والطبقات الحاكمة في روسيا . والقصة حتى بهذه الصورة لم تنج من اعتراض الرقابة على بعض مشاهدها . وبخاصة تلك التي ينتقد فيها جوجول الموظفين الكبار ، وافراد الطبقة الارستقراطية . « فهم على استعداد لان يبيعوا آباءهم وامهاتهم . بل والكنيسة أيضاً ، من اجل المال » . ولم ينس جوجول ان يشير في قصته الى الاحداث السياسية العالمية ، وقد لخص الموقف الدولي في جملة قصيرة هي « حينما تستنشق انجلترا ، تعطش فرنسا » .

غير ان هذه المجموعة لم تكسب مليما واحداً على ان مجموعته المسماة «ميرجورد» كانت بداية مراسلاته مع ستيفان شيفريوف ، الذي اصبح وحيه الادبي . وتعتبر ميرجورد امتداداً لامسيات قرب قرية ديكانكا التي تصور الحياة في اوكرانيا . ولئن كانت « ميرجورد » قد أثبتت تقدماً رائعاً في مقدرات جوجول الابداعية ، إلا ان قصتيه « تارازبولبا » و « في » لم ترتقيا الى مستوى الامتياز الفني ولم يكتب جوجول اعمق من قصتيه « ملاك الارض في العالم القديم » و « قصة مشاجرة بين ايفان ايفانوفتش وايفان نيكوروفتش » حيث اظهرتا لنا جوجول في ذروة التكامل بين الفكرة والشخصية التي اكسبت فنه اصالة حقيقية . ولقد اشتغل جوجول ست سنوات في « تارازبولبا » وهي قصة تاريخية اشتملت على كل العناصر الخاصة بالقصة التاريخية ، فأثناء الحصار حول المدينة تدور قصةحب بين اندريه ، الابن الاصغر لتاراز المهاجم ، وابنة حاكم القلعة المحاصرة . وفي الطبعة الاخيرة من هذه القصة ، يستبين لنا موقف جوجول الاقل تسامحاً تجاه الدين ، وعقيدته الظاهرة في الفضائل الطبيعية « لروح روسيا » تلك الاسطورة التي لعب هو في ايجادها دوراً كبيراً .

وكانت طريقة جوجول في الكتابة ، ان يدون كل ما يعرفه عن الموضوع بكل تفاصيله ، ثم يحاول نسيانها ، ويعيد قراءتها مرة اخرى ، ليعود اليها بالاضافة والحذف . ويكرر ذلك حتى يقرأها مرة اخرى ، ويحاول كتابة الموضوع . وتستمر المحاولة ثماني مرات على الاقل .

*

وفي عام ١٨٣٥ واثناء اعداده محاضرات عن انجلترا السكسونية كتب جوجول مسرحية تاريخية بعنوان « الملك الفريد » . وهو ملك مثالي يكبح رغبة النبلاء في القوة والنفوذ ، وينشر التعليم ، ويعبر عن فكرة جوجول حول الملكية . وقد اثبتت المسرحية فشل جوجول نسبياً في كتابة المسرحيات التاريخية . ثم الف اول اعماله الكوميدية « الزواج » ، وفي المشاهد نرى البطلة . شخصية امرأة ريفية مرحة ، تملك عقاراً كثيراً وتبحث عن زوج ، وتحاول الاحتفاظ بكل المعجبين ، ولكنها تفقدهم جميعاً في النهاية . وهذه كلها هي محاولات جوجول لتصوير بيئة الطبقات المتوسطة في بطرسبرج .

وفي اكتوبر من العام نفسه ، طلب جوجول الى بوشكين ان يبعث اليه بمادة عمل كوميدي ، فأجابه بوشكين بحادثة وقعت له شخصياً ، اوحت لجوجول بفكرة المفتش العام . واتمها في ديسمبر اي بعد شهرين من بداية العمل . ومثلت على المسرح عام ١٨٣٦ حيث شهدها نيكولا الاول . وبالرغم من انها تمت في غاية المرح والابتهاج ، إلا ان جوجول ظل ساخطاً على طريقة تمثيلها واخراجها . ولاشك ان المسرحية اثارت الناس ضد جوجول ، فكان الامر من جانبه انه احس ، ان هذا الموقف من الناس انما هو تعبير عن اصالة المسرحية ، وتأثيرها عليهم ، باثارتها السخرية من انفسهم .

ثم كتب الى بوجدين يقول : ان الكاتب الكوميدي كالنبي ، لا كرامة له في

وطنه . فلا ريب انه اصيب بالقلق لسوء التفسير الذي صاحب مسرحيته ، فهي لم تكن في نظره ذات طابع سياسي ، بل هي تعرية اخـــلاقية للنواقص التي ملأت روسيا حينذاك . اما الجمهور فقد تغلغل تأثير المسرحية الى اعماقه . فقـــد ملأت الضحكات الانفعالية ، ولحظات الدهشة والسكون والانبهار، ملأت هذه الانفعالات وجدان الجماهير . ان المسرحية اضافت الى هذا الوجدان عديداً من الانطباعات عن النظام القائم وعمقت احساساتهم .

كتب جوجول في ذلك الوقت مقالة عن المسرح في بطرسبرج ، بدأها بعرض للحركة الرومانسية في الادب الاوروبي ، تلك الحركة التي اخلصت في التعبير عن ارادة فنانين شجعـــان ، اصروا على تحليل مشكلات المجتمع ، ونبـــذ الادب الكلاسيكي الجديد الذي يحاول تقليد القديم ، والارتقاء بالفن الى درجة عالية من الوضوح والدقة والتسامي . ولقد كانت الجماهير على حق في عدم استحسانها للادب الكلاسيكي ، وحتى موليير بدا لهم سخيفاً. والدراما الحديثة – في رأي جوجول– هي انعكاس امين لمشكلات المجتمع الحديث وكشف للينابيع التي تدفعه الى الحركة. ودعا مثقفي روسيا الى الاهتمام بدراسة الواقع البشري . واعلن: ان المسرح انما هو وسيلة مدرسة لتعليم الجماهير وافضل وسيلة للتخلي عن وضع سيء ، اضحاك الناس على هذا الوضع وعقب تمثيل « المفتش العام » كتب معلقاً على سخط الناس ، فقال بأننا لم نقو بعد على رؤية شخصيات حية حقيقية على المسرح .

ولا ريب ان تصوير الشخصية على المسرح لا يعتمد على الكاتب وحده ، وانما يعتمد على الممثل ايضاً . لذلك استاء جوجول كثيراً لعدم قدرة الممثل عـــلى تصوير شخصية كلسا كوف في « المفتش العام » فهو لم يفهم هذه الشخصية ، بالرغم من انها شخصية « عامة » اي تجمع صفات كثير من الناس العاديين . حتى انه من الصعب ان تجد انساناً ما لم يشعر بأنه كلسا كوف في احدى اللحظات .تصور الممثل

انه لكي يكذب الانسان لا بد ان يقول شيئاً غير معقول ، رغم ان عنصر الكوميديا هو الكذب بطريقة تبدو كما لو كان المضمون صادقاً تماماً . وقد اعجب جوجول بتمثيل شخصية سوسنتسكي . الا ان تمثيل الشخصيتين الكوميديتين في المسرحية – وهما اثنان من ملاك الارضي – كان سيئاً للغاية . فالممثلون كانوا بعيدين تماماً عن تمثل عادات هاتين الشخصيتين ، وتقاليدهما وافكارهما اذ بدوا في الثياب غير المناسبة اطلاقاً ، كشخصيات كاريكاتورية . وساد الفصل الثالث جو ثقيل من البرود . وكان المشهد الاخير فاشلا تماماً . لقد خيل اليه انه لم يكتب هذه المسرحية . واحس بتوتر ، وتعب شديدين ، ومن ثم راح ينشد العزاء في الهروب الى احضان الطبيعة .

قوبلت « المفتش العام » بحملة عنيفة من جانب الصحف الموالية للحكومة ، اضطر جوجول ازاءها ان يكتب فصلا حوارياً دعاه « بعد المسرحية » يرد فيه على بعض الافكار المعادية للمسرحية وقال على لسان احدى الشخصيات : اننا تعودنا على المسرحيات السهلة التي تنتهي بالزواج ! ولم تعد المسرحية التي تدور حول مشكلة حقيقية تجذب الاهتمام ، ففي مثل هذه المسرحية يصبح الكل ابطالا . وهذه المسرحية منذ ارستوفان . فالعنصر الدرامي الاجتماعي للدراما الكوميدية هو المحور الاساسي . وفي يدي الفنان الحق ، يمكن لكل الاشياء ان تخدم الجمال ، بشرط ان تسترشد بمثل عليا تخدم هذا الجمال . ثم يؤكد جوجول على لسانه شخصية اخرى ، ان الايمان بالحكومة راسخ بعمق في قلوب الجميع . والارتباط بين الحكومة والآلة ، هو فكرة اساسية عند جوجول ، ولعل هذا السبب في عدم ادراكه انه يكشف مساوىء الاجهزة الحكومية ، انما يكشف تدهور النظام الحكومي نفسه . غير ان الحكومة ادركت ذلك ، واظهرت عداءها الذي اصبح هو موقفها الرسمي منه .

ويقال ان جوجول دافع عن موقفه ، على لسان « الرجل ذو الثياب المتواضعة جداً » وهو احد شخصيات الجزء الثاني من « الارواح الميتة » ، وجوهر فكرته ان الانتقادات لاتمس الحكومة في ذاتها وانمـــا اولئك الذين لم يفهموا الحكومة ومطالبها . ثم طرح جوجول بعدئذ هذا السؤال: هل يجب ان تناقش الكوميديا القضايا الخطيرة ؟ ويدور النقاش حول هـــذا السؤال : هل يجب ان تناقش الكوميديا القضايا الخطيرة ؟ ويدور النقاش حول هذا السؤال بين ثلاثة رجال في طرف ، وسيدة شابة وزوجها في الطرف الآخر . ويقول جوجول من خلالهم ان عديداً من المسرحيات الكوميدية تمتلىء بالتفاهات ، فلا بأس من ان تناقش واحدة او اثنتان بعض المسائل الهامة . ويذهب الى القول بأن الانحطاط والسوءلا يفقدان طبيعتها حينما يصوران في قالب كوميدي . ويرد جوجول على النقد الموجـــه للمسرحية لافتقارهـــا الى الشخصية الايجابية ، بأن الشخصية الايجابية الحقيقية في المسرحية هي الضحك ، او ذلك النوع من الضحك الذي يعمق احساسنا بالاشياء ، ويكشف لنا عن اشياء كثيرة لم نكن نلاحظها من قبل . واذا كان الناس يعتبرون كل ما يخلفه الالهام من قبيل « الحكايات المسلية » .. فان هذه الحكايات المسلية هي التي عاشت طوال القرون والاعوام ، وهي التي ايقظت روح الانسانية ودفعتها إلى التقدم . ولقد كتب جوجول بعد ذلك « الارواح الميتة » فأثارت شعوراً عاماً اقوى من « المفتش العام » . قال عند بداية كتابتها « انني سوف اعمل شيئاً لا يقدر عليه انسان عادي » ، واعتبرها قمة نضوجه الفني ، بل اعتبر كلما كتبه قبلها مجرد « تمرينات مدرسية » .

فاذا كان الجزء الخامس بعنوان « الارواح الميتة » ، كان جوجول قد ارتحل من بطرسبرج الى الخارج في يونيو ١٨٣٦ . وفي خطاب لاحد اصدقائه قال :

انه حينما ينظر الى كل ما كتبه ، لا يجد فيه سوى مذكرات تلميذ مدرسة ،

وان لمح فيها بذور كاتب مبدع . وانه ير الآن بأكبر تحول في حياته . وانه يعيش لروسيا بروحه وان فارقها بجسده . وبالرغم من ذلك ، فانه حين يصل في جولته الى جنيف وباريس وروما ، فانه يستقر قليلا عند العاصمة الايطالية ليقول بالحرف . « لن يستطيع انسان في العالم ان يبعدني عن هنا . لقد ولدت هنـــا : روسيا ، بطرسبرج ، الثلوج ، الوزارة ، كرسي الجامعة ، المسرح ، لم تكن هذه كلها سوى احلام سخيفة » .

وقد مر جوجول حين وصوله الى باريس في ١٩ سبتمبر سنة ١٩٣٨ بأزمـــة عاطفية عنيفة ، غامضة السبب . وربما كان لمرض السوداء ، او لميوله الماسوشية ، او لوقوعه تحت السيطرة الكاملة لرجل ذي ارادة اقوى منه ، علاقة بهذه الازمة التي ابدى فيها جوجول تعلقاً عنيفاً وغير معقول ، بصديق طفولته دانيلفسكي ، وما حدث في باريس خلال الاسبوع الذي قضاه هناك لا يمكن وصفه . وانمـــا يمكن الاشارة اليه بأنه كان محرجاً لدانيلفسكي ومؤلماً لجوجول . وبعد انتهائه انقطعت مراسلتها ، عامين . ومن خلال مراسلتها يتضح مدى التعلق بل العشق الذي يربط جوجول بدانيلفسكي . فخطاباته اليه مليئة بعبارات الحب والشوق والوله ، مليئة بعبارات الرجاء والتودد بل والتذلل ، طلباً للرد على خطابات ، دون جدوى . حتى يقع دانيلفسكي في ازمة مالية فيجيب على رسائل جوجول ويرسل هذا بدوره كل ما يملك اليه ، ويعده بأن يرسل اليه بالمزيد ، ويود لو كان غنياً فينفق عليه طوال حياته . ويشعر جوجول بالغيرة حينما يتحدث دانيلفسكي عن تغير حياته من حياة « حسية » الى حياة « روحية » . وتابع جوجول خطاباته الى دانيلفسكي ، غير ان عدم اهتمام المرسل اليه ادى الى فتور المراسلة شيئاً فشيئاً .

ولم يستطع احد من اصدقاء جوجول ان ينسيه احزانه . وانما قام بهذا الدور فتى في الثالثة والعشرين من عمره يدعى الكونت جوزيف فيلجورسكي حين عني به

في مرضه الاخير . وكان جوزيف يدرس تاريخ الادب الروسي . وكان يتمتع بثقافة عالية وذكاء لماح ، وروح شفافة ، ومشاعر رقيقة«من وجهة نظر جوجول» وقربته هذه الخصال كثيراً من جوجول . فسهر بجانبه عدة ليال دون نوم اثناء مرضه . وقد مات جوزيف في ٢١ مايو فحزن عليه جوجول حزناً عظيما .

غادر جوجول روما الى مارسيليا في يونيو ١٨٣٩ ، وفي عرض البحر قابل الناقد الفرنسي سانت بيف . وقد كتب في تلك الفترة بأنه لا يحب الالمان - الذين تحدث بشأنهم مع الناقد الفرنسي - وتساءل هل كل ألماني شيلر ؟ . ان فرقاً هائلا يلاحظه الانسان الذكي بين شكسبير الذي كان مرآة العالم وضميره ، ومعاصريه من الالمان . وفي تلك الفترة ايضاً هاجمه مرض عقلي حاد هو الاحساس بأنه على وشك الموت . كان يرتعد حين يتصور انه سيموت قبل ان يتم عمل حياته اي « الارواح الميتة » . وكان اذا ارتاحت اعصابه احس بالصحة واقبل على العمل. ونحن نستطيع ان نعرف صورة كاملة عن حياة جوجول في روما صيف عام ١٨٤١ من خلال وصف انينكوف لها ، فقد عاش معه حوالي شهرين يقوم بنسج الجزء الاول من « الارواح الميتة » . كان جوجول يقطن غرفة متواضعة الاثاث ، يقوم في الصباح الباكر ، فينكب على العمل ، حتى الافطار وتناول القهوة،حيث تشتد الحرارة فيتأثر جوجول بها كثيراً ، ثم يحين موعد عمل انينكوف فيعملان سوياً ، واحياناً كانت تتخلل العمل بعض الاحاديث والتعليقات على احدجزئيات « الارواح الميتة » وعن مدى افلاتها من الرقابة ، وعن ذكريات جوجول . وقد كتب الفصل السادس من الرواية بحماس عظيم ،قائلا :« اعتقد ،يا نيقولاي فاسيلفتش ان هذا الفصل هو عمل ابداعي حقيقي » . وكان يعتقد ان الجزء الثاني من « الارواح الميتة » سيمثل تحولا هائلا في مجرى الاحداث ، وسوف يكشف بعمق واصالة عن خصوبة الروح الفروسية . غير ان بيلنسكي ادرك ان جوجول كان

« متعصباً » لنفسه ، وكان يعد بأكثر كثيراً مما يستطيع ولعل ذلك مرده الى ما قال به احد مؤرخي الادب من انه « استبداد اخلاقي » فقد كان يعتقد انه يمر بحالة روحية نقية كالثلوج ، صافية كالسماء . وبدأ هذه التربية الروحية في روما ١٨٤١ حيث لاحظ انينكوف فترات التأمل الصامت الطويل في الطبيعة ، وفي السماء وكان يطلب من اصدقائه الخضوع الكامل لاقواله ، لانها ذات قوة روحية عالية . « لا استطيع ان اقول اكثر من انك يجب ان تؤمن بكلماتي ، فأنا نفسي لا اجرؤ على مخالفتها » .

وبالاضافة الى «الارواح الميتة» ، كان جوجول قد انتهى من كتابه «المعطف» عام ١٨٤١ تلك الرواية التي تعد من اعظم ما كتب جوجول . وقد استوحى فكرتها من احدى الحكايات عن موظف فقير ظل يكافح ليشتري بندقية صيد . لكنه فقدها عند اول طلقة ، فسقط مريضاً ، ولم ينقذه سوى تطوع زملائه لشراء بندقية اخرى جديدة .

وعقب وصوله الى موسكو ، قدم جوجول « الارواح الميتة » الى احد الرقباء المعقولين ، فلم يعترض عليها الا في بعض المواضع الخفية ، غير ان لجنة الرقابة رفضتها بأكملها ، مبررة ذلك بأن الارواح لا تموت ! والرق لا يسمح بالتهجم عليه . وقرر جوجول ارسال الرواية الى بطرسبرج وحاول عرضها على الامبراطور ، الا أنها واجهت صعوبات كثيرة ، ولم يتح لها في النهاية السماح بالنشر ثم قرر تأجيل نشرها إلى ما بعد ، بالرغم من محاولاته المتكررة، التأكيد على انها لا تهاجم الحكومة قط .

وأشد ما أخاف جوجول ، هو عودة المرض والخلل النفسي الذي عاناه من قبل فقد بدأ يحس بالاعراض نفسها من جديد فكل صورة في عقله تتضخم الى درجة كبيرة ، وتصيبه بالبلادة والخمول .

وفي مارس ١٩٤٢ استطاع نيكوتنكو ان يقوم بطبع « الارواح الميتة » بعد تغيير عنوانها الى (مغامرات شيشيكوف او الارواح الميتة) غير ان نيكيتنكو رفض السماح بنشر حكاية الكابتن كوبيكين ، فاضطر جوجول الى إدخال تغييرات كثيرة عليها حتى سمحت بها الرقابة ، وتم طبع الجزء الاول من (الارواح الميتة) في مايو ١٨٤٢ وتبقى جزءان من الرواية كما أشار جوجول في الجزء الاول .

ويوضح لنا الجزء الاول ، كيف استطاع جوجول أن يحقق رسالته على الارض، رسالته التي انتظرتها روسيا . لقد رأى ان كل جيل يضحك على أخطاء الجيل الجيل الماضي ، وفي النهاية يسير في طريق يؤدي إلى الاخطاء نفسها . واذن ، فكشف المادة الغيبية الكامنة في الروح السلافية وعرض الأحداث الهائلة ، انما بذلك (يوسع الافق) أمام روسيا .

لقد بدأ جوجول بشخصيات وأحداث واقعية ، ثم جعل توازياً بين شخصية رومانسية وشخصية واقعية تكشف ضعف الاولى . وفي الفصل الاخير يهاجم كتاب روسيا من حيث موقفهم من الرجل الفاضل . وكانت هذة نقطة ارتكاز للهجوم عليه من بوليفوي ، بولجارين ، سنكوفسكي ، فوصفوا الرواية بأنها ليست منحطة فحسب ، وإنما هي سيئة الصياغة ، ومليئة بالأخطاء النحوية ايضاً . واشار بيلنسكي نحو الاخطاء النحوية على أنه فرق بين الاخطاء النحوية وبين روعة الاسلوب نفسه ، فقال ان اسلوب جوجول ككل ، بلغ من التماسك درجة عالية لا يمكن عندها – إذا ترجم – إلا أن يفقد قوته الايحائية . وذهب بيلنسكي إلى القول بأن جوجول هو (الكاتب الاول لروسيا المعاصرة)، وحدد لادبه صفتين: أولاهما عمق تصويره للشخصيات والحوادث وثانيها ذاتيته التي تدعه ايدرك الاشياء من خلال روحه الحية . أما شيفريوف فركز نقده على تأكيد جوجول للجوانب

السلبية للحياة الروسية ، وتمنى ان يظهر في الاجزاء الباقية جوانب اكثر ايجابية . وأثارت مقالة كونستانتين اكساكوف ضجة كبيرة ، اذ عقد فيها مقـــارنة بين جوجول وهومر ، وجعل من رواية جوجول قمة هومرية جديدة ، وان كانت في نفس الوقت ذات دلالة خاصة بالنسبة لروسيا . وقد وصف جوجول هذ النقد بأنه مليء بحماسة الشباب .

بقي الجزء السادس والاخير من كتاب دافيد ماجارشك ، تحت عنوان «اعوام الجفاف » وهي السنوات الاخيرة من حياة جوجول ، عندما قويت النزعة الروحية في وجدانه ، حتى انه قصر قراءاته على الادب الديني ، واشترى كتاب توماس كيوريس « تقليد المسيح » ، وبلغ من هوسه به انه طلب من شيفريوف ان يشتري عدة نسخ ويجعل اصدقاءه يقرأونها بامعان . وازدادت الازمة حدة. فحين رأى ان العمل في بقية « الارواح الميتة » لا يسير على ما يرام اتجه الى الصلاة . ولكن أي صلاة ؟ .. انهـــا من نوع خاص للغاية ، تصل الى درجة الغيبوبة التي هي اتحاد بين رغبات الله والانسان ، وفي هذه اللحظة تستجاب دعوات الانسان . إلا ان دعوات الالهام – بالرغم من كل ذلك – لم تجد صدى لدى السماء . ثم ذهب جوجول الى خطوة ابعـــد هي الصلاة مـع البكاء والعويل . كبكاء القديسين والانبياء الذي يستوحي الالهام ، ويسمعهم صوت الله . وفشلت هـــذه الخطوة ايضاً . فبعث الى اصدقائه يناشدهم الصلاة من اجله ، وكذلك فعل مع اخته . وقد عزا بعض مؤرخيه انحرافـــه السياسي ونزعته الدينية ، الى بعض الاصدقـــاء الارستقراطيين الذين التقى بهم خــــارج روسيا ، الذين كانوا يؤيدون القيصر ويستبيحون الرق . وكان رأي جوجول في الفلاحين انهم خلقوا لنا لكي ينتجوا لنا ويطيعوا أوامرنا ! ثم عاودت جوجول الازمة العصبية الحادة في فرانكفورت ، ونصحه الاطباء بمغادرتها ، فذهب الى باريس . ولم يكن يحب باريس على الاطلاق.

فكتب يقول انه يتمزق « التمزق الاخير » . واشتعلت اعصابه – على حـــد تعبيره – واعتقد انه لا بد ميت . واحرق المجلد الثاني من « الارواح الميتة » وقرر السفر الى اورشليم ، بناء على « علامة » تلقاها من السماء ومن كلماته لخادمه في تلك اللحظات « ان بعضاً ممـــا في الارواح الميتة كان ينبغي التخلص منه . اما الباقي ، فانني عند شفائي مرضي سوف اعيد كتابته مرة اخرى » .. ولكن الموت لم يمهله ، فقد اضرب عن الطعام ، ومات في ٢١ فبراير سنة ١٨٥٢ ولما يتجاوز الثالثة والاربعين إلا بشهر واحد .

وكان تأثير موت جوجول على جماهير روسيا عظيما . حتى ان الحكومة منعت ذكر اسمه في الصحف . غير ان أعماله ظلت وستظل تلعب دورها الفعال . اما نزعته الدينية بل الغيبية الصوفية ، فليست نتاجاً لنقص في المعرفة ، وانما لاحساسه بأنه ذو رسالة سامية عظيمة ، ولرغبته الحارة في إنقاذ روسيا ، تلك الفكرة التي نبعت من الواقع ، وادت به الى شيء غير ذلك ، وتلك هي مأساة جوجول .

أميركي يفلسف المأساة

في الرحـلة الممتعة التي ينقلنا فيها الفنان السوفيتي الكبير سيمونوف ، الى الولايات المتحدة ، حيث تدور احـداث مسرحية « مأساة صحفي امريكي » ، سنكتشف معاً ، سمات الطاقة الكبيرة التي تحتويه .

ففي احدى صحف نيويورك ، نلتقي برئيس التحرير مستر ماكفرسون ، الذي يملك عدة صحف اخرى ، وهو شيخ في الستين ، إلا انه يبدو اصغر سناً . ويشترك معه ، في التحرير ، مستر جولد وهو على اعتاب الاربعين ، وبجانب عمله كمحرر في جريدة ماكفرسون ، يملك عدة اسهم بجريدة كبرى في سان فرنسيسكو . والاثنان يمثلان وجهة نظر واحدة تجاه روسيا . بينما يعمل في الصحيفة محررون آخرون ، يمثلون وجهة نظر اخرى وهم بريستون وسميث ، والآنسة جيس ، ويوجد آخرون يحتم عليهم عملهم معاداة روسيا دون اي تفكير او مناقشة ، مثل هاردي .

وتبدأ الدراما ، برغبة ماكفرسون في نشر كتاب معاد للنظام السوفياتي ، كي يحدث اثراً في الانتخابات القادمة لصالح الحزب الذي ينتمي اليه .

ويبحث رئيس التحرير عن الكاتب الذي يمكنه ان يضطلع بهذه المهمة . فلا يجد خيراً من المستر سميث .

« – يا عزيزي .. انت المؤلف الوحيد الذي نشر كتاباً رائعاً لصالح روسيا . فاذا نشر الآن كتاباً ضدها ، فانك تحرز نصراً صحفياً . انني امنحك ثلاثين الفاً من الدولارات عن طيب خاطر . لا تنس ان نفقات السفر والاقامة على حسابي . ثم انك ستأخذ من الآن فوراً – لو وافقت – عربوناً سخياً قيمته ٧٥٠٠ دولار .

ويطلب سميث فرصة من مستر ماكفرسون ، فلا يسمح له إلا بأربع وعشرين ساعة .

ونفهم من السياق ان سميث على علاقة بالآنسة جيس – التي تبلغ الثالثة والثلاثين – فحين يخبرها بالامر تكتئب قليلا ، ثم تعلن له عن رأيها الاخير .

– « كل ما أرجوه يا حبيبي أن تعود الى روسيا – بعد الاشهر الثلاثة – لنتزوج ونبني عشنا الجميل وفي اللحظة الحاسمة – النصف ساعة الاخير من الاربع والعشرين ساعة – التي ينتهي عندها الموعد ، يتصل سميث بماكفرسون ، ويقول له : نعم .. سأسافر .

*

ويعود سميث من روسيا ، فنراه يسكن في بيت فخم ، وقد تزوج جيس ، وهو الآن يملي كتابه على الآنسة ميج ، وبعد ان ينتهي من النسخة الاولى يبعث بها الى ماكفرسون .

وبعد ايام ، يطلب ماكفرسون مستر سميث على وجه السرعة ، فيستقبله ببرود ثم تتحرك شفتاه ببطء :

– ما هذا يا الذي كتبته صديقي ؟

– الذي رأيته .

– ولكني طلبت منك ان تسافر الى روسيا ، لتكتب ما أراه أنا ، لا أنت .

– لم استطع ، اكتشفت هنـــاك ان عيني هي التي ترى ، الناس لا يريدون الحرب .

– وما شأني انا ، فليذهب الروس الى الجحيم ، المهم هو الانتخابات ، المهم ان ننجح ، المهم انك خربت بيتي ، وبيتك ، وبيت الحزب .

« كلا يا صديقي ، انا لم اخرب بيتك لسبب بسيط انك لست الناشر . ان مستر كيسلر هو صاحب البيت الذي خرب ، لقد نشرت الاعلانات عن الكتاب ولا ريب انك قبضت الثمن ، فماذا تخشى ؟ »

وتبدو علامات الانزعاج على وجه ماكفرسون ، ويحاول – بمعاونة جولد – ان يقنع سميث بأنه خلال عشرة أيام يستطيع ان يؤلف كتاباً آخر ، ولكن سميث لا يوافق . ويعود الى جيس فيخبرها بالامر كله . ويبدأ ماكفرسون في توقيع الحجز على البيت الفخم ، وتباع كل قطعة منه بالمزاد في الوقت الذي يكون فيه مورفي – احـــد اصدقاء سميث – يركب احدى طائرات شركة جديدة ، ليسجل رقماً قياسياً يستخدم عند الاعلان عن الطائرة الجديدة . وحين تبـاع آخر قطعة من اثاث الصحفي التعس ، تكون جيس – زوجته الحبيبة – قد نادت على تاكسي ، بعد ان ودعت سميث بقبلة مبللة بالدموع . ويكون مورفي قد احترق مع نيران الطائرة التي تهشمت بعد سقوطها .

*

وتنتهي الدراما ، لتترك مع الستار سؤالا معلقاً .

– وهل ينتمي سيمونوف الى رعايا الويات المتحدة ؟

والجواب يحوم امام عينيك ولا يستقر ، الا حين تدرك ان هذا الفنان يعتبر الدنيا كلها وطنه وليست روسيا الا جزءاً من هذا الوطن .

والذي اريد ان اؤكده ، هو ان سيمونوف قدم لنا درساً في هذه المسرحية . وهو ان التفاعل القائم بين الشكل الدرامي والمحتوى الانساني للمسرحية ،هوعنصر البدء في نجاح العمل الفني .

فنحن نركب مع سيمونوف سلماً مزدوجاً . الجزء الاول يتكون من ثلاثة فصول درجية ، تنتهي بالقمة الدرامية عند الفصل الرابع ، وهو عبارة عن«المفصلة» التي تربط جزئي السلم الهرمي . ثم تبدأ التفاصيل الشبكية في الفصلين الخـــامس والسادس ، حيث نتبين خيوط الازمة ونتأمل في ثبات وهدوء الاتساع الدرامي للمأساة . وحين نضع اقدامنا على الدرجة الاخيرة من السلم ، نذرف دمعة قلقة .

والنجاح الموضوعي الذي صادفته الرواية ، يتركز في المـــدى الطويل الذي استراحت عليه المقدرة الفنية عند سيمونوف في تطويعه المضمون الانساني الكبير للاطار الفني الرائع الذي اختاره لمسرحيته .

فهو في الفصل الاول - او على الدرجة الاولى من سلم الدراما - يقدم لنا في حب شخوصه الاعزاء ، ماكفرسون ، الرجل الذي يمثل البورجوازية الامريكية في اصدق مظاهرها . الخلاص منقطع النظير للحزب الذي يعتنق مبادئه ، التي لا تختلف عن مبادىء الحزب المعادي إلا في طريقة الصياغة .

وجولد ، البورجوازي الحديث العهد ، الذي يوضح الوسائل التسلقية التي يصل بها الناس في امريكا الى سطح ناطحات السحاب .

وسميث ، المحرر العامل يرسم لنا الطريق - الذي يهيئه نظام المجتمع الامريكي - للسقوط من ناطحة السحاب الى الارض .

وجيس - العانس الامريكية - تضغط عليها صفحة حياتها إلى هامش مجتمعها تعيش في الظل دائماً ، وفي عينيها لون باهت مزجته بدموع مستقرة لا تنفلت .

ثم يقدم لنا بريستون - محرر الانباء الخارجية - وهو الانسان الذي تمزقه

اساليب الرزق غير الانسانية التي يتحكم بها النظام الرأسمالي في رقاب امثاله ، من أبناء الطبقة العاملة .

ويتحرك سيمونوف بعدسته الزكية بين هذه النماذج المختلفة التي تعبر في صدق عن التناقض الاصيل في المجتمع الامريكي . والمظهر الخارجي لهذا التناقض يظهر جلياً في دقائق العلاقة بين الرأسمالي والعامل . فحين يسأل ماكفرسون عن الانباء الواردة من الخارج ، يقول بريستون :

ـ كلها انباء حسنة عن الروس .. و .. ينبغي نشرها .

فيرد رئيس التحرير في خبث الرأسمالي ومداهنته .

ـ طبعاً ، انشرها كلها ، نحن موضوعيون ونحب الصدق ، انشرها في الصفحة السادسة عشرة .. وماذا ايضاً ؟ .

ـ ... وقد ورد مقال ليبان عن الخطر الشيوعي .

ويكون جواب ماكفرسون « حسناً ، انشره في الصفحة الاولى ! » .. وماذا ايضاً ؟ .

ـ لا شيء .. سوى ثرثرات وتهويشات ايطالية عن وصول روسيا الى اريتريا .. اخبار غير صحيحة طبعاً .. و ..

ـ انشرها في الصفحة الاولى مع عنوان ضخم !

فيعلق بريستون :

ـ ستكذب السفارة الروسية الخبر غداً !

ويرد ماكفرسون :

ـ حسن جداً ، ننشر التكذيب بعد الصفحة العشرين !

فاذا أبدى جول دهشته المعجبة ، باداه صديقه بابتسامة نقشت عليها حكمة كبيرة ، تبلورت فيها كل سمات مجتمعه ، اذ يهمس ماكفرسون في اذنه :

- انك لتنظر الى المستقبل بعين كثيرة الحياء !

ولا نترك الدرجة الاولى من السلم إلا بعد ان يتم تعارفنا . ففي لمسة لبقية من ريشة سيمونوف تتضح سمات جيس ، اذ بعد ان يتفق ماكفرسون مع جولد على مناقشة سميث في امر الكتاب ، ينهي جولد موجز الخبر الى جيس فتقول له:

- لست اهتم بآرائه ، ولا بالروس ، ولا بما سوف يكتبونه عن الروس . اريد ان يكون لي بيتي واولادي وقليل من السعادة ، لقد تعبت وانا ازقزق كالعصافير .

والفصل الثاني هو البدء الدرامي للمأساة . اذ نحن في الحانة مع ازمات الناس الناس الصغيرة ، التي تعبر عن الازمة الكبيرة في اضيق حدودها . نرى هارود - محرر الفضائح - ثملا بصفة دائمة . انه يخدر حواسه عن كل الكلمات التي يكتبها . يريد ألا يصدق نفسه ، فقد ذاب وعيه في لهثه وراء لقمة العيش .

وفي هذا الفصل يقدم لنا سميث صديقه الحميم مورفي . فبعد ان عرض عليه ماكفرسون الاتفاق والمهلة التي يفكر فيها ، يقول سميث :

- هو ذا اليوم الثاني الذي اعيش فيه كالاخرس . اسكت واسمع واسكت . ثمة شيء تغير فيّ .. او في امريكا ! ويقول مورفي بلسان الطاقة الواعية المصهورة بين اضلع الناس جميعاً .

- فيك وفيها - انت شهدت الحرب وهي لم تشهدها . لهذا ليس لديكما نفس الاسلوب في النظر الى المستقبل .

هذا كل شيء ..

فاذا وصلنا الى الفصل الثالث ، كان سميث قد عاد من زيارته لروسيا . واملى على سكرتيرته ميج كتابه . واذ يسألها رأيها ، تقول :

- عندما يصدر كتابك سينعتونك بالاحمر مرة اخرى . وليس بقبيح

يا هاري . ان ملايين الناس في اميركا معك . ليس لهم اصوات في حقول جرائدنا ، الا انهم سيكونون معك » .

وتسمع والدة سميث ، ان ابنها يؤلف كتاباً ضد روسيا فتكتب له خطابا ، يعلق هو على سطوره قائلا :

ـ ان لها آراء حرة عتيقة . انها تؤمن بالمثل الاعلى . واذا كان ابنها يكسب بطريقة غير شريفة ، فهي ترفض الراتب الذي يرسله اليها . ان لها منطقاً عتيقاً . إلا انه منطق على اي حال وتسأله جيس :

ـ ايزعجك هـــذا ؟ هل تعتقد انك تؤلف كتابك على غير ما ينبغي ان يؤلف ؟ .

فيقول :

ـ كلا ، ابداً ، ان رسالتـــها دليل جديد على انى في طريق الصواب . لست أدري . كان ذلك أقوى مني . فحين كنت في روسيا ، شعرت فجأة ، بخجل من نفسي (يشير الى موري وجيس) ومنكما ، ومنا جميعاً ، لقد احمر وجهي خجلا حين فكرت اننا نسقي امريكا كلها هذا السم (يتناول الجريدة في يده) كل يوم مع طعام الصباح . فمنذ زمن طويل ، لم تعد هذه المسألة الروسية « مسألة روسية بحتة » . انها اليوم محك شرف الناس ونزاهتهم في العالم كله . ولقد تذكرت هناك اني انسان ، لا موظف عند ماكفرسون . تذكرت اني كنت شاباً وشريفاً وان لي اماً عجوزاً اميركية ثرثارة وشريفة ، عجوزاً لا تزال تحـترم لنكولن وتحتقر ماكفرسون . ولقد الفت هذا الكتاب ، فاذا ما قرأه خمسة من اصدقائي فانا بنادم على تأليفه . وكفى ان نترك النزاهـــة محتكرة في ايدي الآخرين . ليقولوا إذا شاؤوا اني من المعتدلين ، لا عليهم ! ولكنهم لن يجرأوا على القول بأني غـــير شريف .

وتتبلور الازمة في الفصل الخامس ، او في مكتب ماكفرسون ، حيث يلتقي سميث مع جولد في حوار يكشف لنا عن حقيقة العلاقة القائمة بين جولد ورئيس التحرير من جانب ، وبينه وبين سميث من جانب آخر . فهو يعترف بأنه يخشى المدير - ٦٠٪ ، فاذا سأله سميث عن السبب كان جوابه في وضوح :

– لانه لا يزال يملك ٦٠٪ من اسهم جريدتي .

فرغم ان جولد يعمل محرراً عند ماكفرسون ، فانه لا يخشاه من هذه الزاوية كعامل . ولكنه يخشاه من خلال الثياب البرجوازية الجديدة ، التي يرتدي منها اربعين سهما في ملكية احدى صحف سان فرنسيسكو . وسميث يصارح جولد برأيه فيه قائلا :

– انني لا احبك ، لانك تسخر من النزاهة ، ولان عندي من المواهب عشرة اضعاف ما عندك ، ومع ذلك فأنا فقير مائة مرة اكثر منك . اننا – انا وانت – رجلان مختلفان ، او امريكتان مختلفتان .

وهنا يبرز سيمونوف التناقض الجذري في النظام القائم بالولايات المتحدة ، حين يصرح سميث بهذا الرأي الحاسم .

وليس سميث طرازاً وحده في امريكا ، انها مليئة بالشرفاء . فحين يتأخر ماكفرسون عن موعده ينزل سميث الى بار قريب ليشرب كأساً . ويعود رئيس التحرير ، فيخاطب جولد :

– مسكين سميث ، اما ان يؤلف كتاباً آخر ، خلال عشرة ايام ، اوسيصبح صعلوكاً معدماً خلال اربع وعشرين ساعة .

– ما عليك يا صديقي ، إذا لم يوافق ، فهناك دنيس متشل ، لقد زار روسيا ، ويمكنه تأليف الكتاب .

– انت مغفل يا عزيزي ، ان متشل من طراز سميث ، وسيرفض ! وبالاخلاق

البورجوازية لها وضع خاص يعبر عنه ماكفرسون في حديثه الى سميث بعد ان رفض رفضاً قاطعاً ، ان يؤلف كتاباً آخر .

ـ انك قبضت سلفة ـ ٧٥٠٠ دولار . ولكن الاتفاق الذي بيننا لم يحدد مضمون الكتاب ، وبالتالي من الصعب ان اقيم عليك الدعوى . صحيح انك غششتني ، ولكن هذه المسألة « الخلاقية » لا نريد ان نعالجها .

والعمل السياسي ـ عند البرجوازية ـ ليس تفاعلا بين مصلحة الفرد والمجتمع في اللحظة الحضارية التي يعانيها البشر ، وانما هو مدى ما يعبر عنه رأس المال في تداوله من مكسب او خسارة .

ويبلغ سيمونوف الذروة ، حين يعبر عن هذه المرحلة على لسان ماكفرسون .

ـ يا عزيزي سميث ـ آسف يا هاري ! ـ لعلك كتبت كتابك ،بصورة مخالفة لما اريد ، بعد ان وضعت في جيبك الـ ٧٥٠٠ دولار . لعلك كنت تحسب حينذاك اني سألاحقك ملاحقة رجل كبدته هذا المبلغ . انت واهم . اني اطاردك مطاردة رجل خسر ٣٠,٠٠٠ دولار ربحاً صافياً كنت اتوقعه من الكتاب ! . فليس رقم التوزيع ، هو الذي كان سيمنحني هذا المبلغ . انت تعلم ان « الاثر السياسي » هو الذي يدر المال في نهاية الامر .

والفصل السادس ، نفس التحديد المكاني ، للفصل الثاني ، عنصر البدء الدرامي للمأساة فاذا نحن مع الفصل ـ قبل الاخير ـ عنصر الختام الدرامي للمأساة . نفس الحالة التي تذوب في غيبوبتها كل طاقات البشر ، ويظل المعدن الانساني وحده مخلصاً . فنرى كيسلر ـ الناشر الاصلي للكتاب ـ يقول لسميث ، انه كان يستطيع ألا يعير مكفرسون التفاتا ، وينشر الكتاب ويتحمل وحده المسؤولية والربح معاً ، وصحيح انه كان سيربح آلاف الدلارات من هذا الكتاب بمفرده ، لولا ان لديه هذا العام اكثر من خمسة وثلاثين كتاباً،ستتصدى صحف ماكفرسون

لها بالنقد الحر ، فيخسر فيها اكثر مما ربح من كتاب سميث . واخيراً يقول :

– عزيزي سميث ، انا لا يعنيني الروس او ماكفرسون ، فليذهب الجميع الى جهنم ، ولكني رجل صادق مع نفسي ومع الآخرين ، فاني مستعد لاجتياز الصحراء على قدمي ، اذا شممت رائحة الدولارات في طرفها الآخر !

وهذا نموذج جديد للبرجوازي الاميركي الساذج ، الذي جمد النظام الرأسمالي بصره وبصيرته معاً ، فلم يعد يحس بالتطور الداخلي في بلده ، فهو لا يهتم بالروس، ولا بمكفرسون ايضاً ، الذي يمثل اتجاهاً معيناً ، يتجسد فيه النظام الراهن .

وهذه الباقة الممتازة من سيمونوف تضع انوفنا مباشرة على رائحة الرأسمالية ، وهي في طريقها الى التعفن . فالجمود الفوتوغرافي للنظر الى الحياة ، هو اول درجات التفسخ في النظام المتآكل الآخذ في الانهيار .

وحين تقودنا الدرجة السادسة من السلم الى الدرجة الاخيرة بهذه اللوعة ، تجفف دموعنا بمنديل التعاطف ، الذي تخلقه طبيعة العلاقات الاجتماعية بين افراد الطبقة العاملة ، فبعد ان تحققت النبوءة التي اقسم النبي ماكفرسون على تنفيذها ،واصبح سميث صعلوكاً معدماً ، نرى اثنين يمثلان الانسان في اجمل صفاته ، وفي اجمل زواياه المشرقة . مورفي الصديق يناوله ثلاثمائةدولار قائلا :

– اقبلها يا صديقي ، ارجوك ، من اجل جيس فقط ، انها تكفيني خمسة عشر يوماً ، لا تدعها تشعر بتبدل الحال فجأة .

وجيس ، الزوجة التي اختارت لاحلامها زوارق من ذهب ، تعطيه الفاً من الدولات ، كانت قد ادخرتها اثناء الحرب .

هذا التعاطف النبيل ، هو همزة الوصل بين حدة اللحن التراجيدي الذي ينتظم هذا الفصل والخفوت الهامس الذي تستقبلنا به الانغام الجنائزية عند الدرجةالاخيرة من السلم الموسيقي الذي رافقنا في اعتلائه سيمونوف .

فمستر ويليامز – رئيس تحرير الجريدة اليسارية – رفض أن يعمل عندسميث لسمعته « الحمراء » وموردفي يركب الطائرة التي انتجتها احدى الشركات ليحصل على مبلغ من المال ، فتسقط به الطائرة ويموت ، في الوقت الذي يستأذن فيه احـــد الحمالين من سميث ان يقوم من مقعده ، حيث انتهى المزاد ، وتجرد البيت مـــن الاثاث .

وتدرك جيس كل ما يدور حولها . وتلتقي عيناها واحلامها في اسف ، فتعلق بشفتيها يدي سميث وتقول له : الى اللقاء ! .

ويقف سميث على عتبة البيت الفخم ، ولكن هناك هاردي – محرر الفضائح – لم ينس زميـــله في محنته فجاء يكتب الفضيحة ! وهكذا يجرده اللهث وراء لقمة الخبز من المظهر البدائي للانسانية ! .

وتنتهي الدراما ، او السيمفونية ، التي كتبها سيمونوف . وفي اذني القارىء انغام لا تصمت ابداً .

*

والسؤال : هل زار سيمونوف الولايات المتحدة ؟ لا استطيع ان اؤكد الجواب ، ولكن الذي استطيع ان اؤكده ، ان المفهوم الواقعي للفن ، يسمو ببصيرة الفنان ، عن الظلال الجامدة للمرئيات المحسوسة فوتوغرافياً ، الى المستوى العلمي للعلاقات الاجتماعية ، وهي تستند على قواعد صحيحة لا تهتز على اثر المطاطية الظرفية ، التي تعتبر من الخصائص المميزة للمجتمع الرأسمالي المعاصر . اذ تتصارعه اتجاهات فكرية متباينة ، تجعل الاسس ذات الوضع الثابت ، امراً مستحيلا.

فهو حين يحدد هـــذه السمات المظهرية ، للبورجوازيين الامريكيين والعمال لامريكيين . انما يستمدها من السمات العلمية المستلقية في باطن الواقع المـــادي للولايات المتحدة الامريكية . وهذا هو سر النجاح الذي فازت به الصور الحية التي

ورسمها الامريكان . فلم نحس بأن كاتباً اجنبياً هو الذي خلق هـذه الشخوص . لاننا رأيناهم في حركاتهم الداخلية والخارجية قد خـلوا من كل افتعال - حتى الافتعال الذي كان قد يقع فيه الكاتب الامريكي نفسه ، ولم نر صورة مهزوزة ، تشوه الديكور العام لاحد الفصول .

والميزة الواضحة لدى سيمونوف ، هي استغلاله اقصى طاقات القارىء والمتفرج معاً لاستيعاب المضمون الانساني للدراما . فهو يستخدم الرسم الكاريكاتيري ، حين يذهب ماكفرسون الى سميث في بيته الجديد الفخم ، يدعوه الى العشاء حيث سيحضر ونستون تشرشل الحفل ، فاذا واجهه جولد - هامساً بأن هذا غير صحيح ، اجابه :

- ولو ، انني مغرور طبعاً ، ولكني لم اكلف احداً ان يصفني هكذا .

ويستخدم الاضواء والظلال في رسم اللوحات الحية النابضة ، حين يقدم لنا الموقف الجاد بين ماكفرسون وجولد . فالاخير يتمنى ان يترك ماكفرسون الاسهم التي له في جريدة سان فرنسيسكو ، حتى يستطيع ان يكون حراً . ويوفر لنا سيمونوف هنا طبيعة التناقض الاصيل بين مصالح الرأسماليين انفسهم . فماكفرسون يبـادر جولد بأنه سيبيع اسهمه لجريفيث فيتخابث جولد مجيباً : - كلا ، لا تفعل ، خير لك ان تحتفظ باسهمك .

ويرد ماكفرسون (وقد انفجر ضاحكاً) .

- برافو تشجع يا جاك ، لا تفقد الامل ، انك ستنتهي يوماً الى الجلوس وراء هذا المكتب بعد موتي طبعاً ، اذا حدث ومت قبلك ، وان كان هذا الامر قليل الاحتمال . انك في الحقيقة اكثر ذكاء مما يبدو عليك ، اما انا فقد بلغت ، لكثرة ما حفرت دماغي العتيق ، درجة تمكنني من ان افهم ان جريفيث يريد ان يشتري

هذه الاسهم لك . الا انـــك فهمت بدورك ، اني فهمت ، برافو .. واحـــدة بواحدة .

*

وتبلغ السخرية عند سيمونوف حداً رائعاً في تصويره اللبق ، لقسوة الظروف التي يطحن بها الاساس العـــادي للعقيدة النظرية ، اية مبادىء انسانية شريفة ، فيخاطب ماكفرسون صديقه :

– يبدو لي في احيان كثيرة انك رجل حقود شأن جميع المرتدين عـــن مبادئهم .

وينزعج جولد متسائلا :

– ماذا قلت ؟

ويكرر ماكفرسون :

– قلت انك رجل حقود ، شأن جميع المرتدين عن مبادئهم . ان ماضيك النقابي ، ايام الشباب يحرمك النوم !

وينفعل جولد صائحاً .

– كفى يا عزيزي ، انصحك بعدم الاستمرار في الحديث ، فقد يبلغ بي الامر احياناً ان اعض .

فنفهم الخط التطوري الجديد للبورجوازي الجديد جولد . هذا الخط الذي ساهم في تطويره النمو التسلقي للبورجوازية الصغيرة ، بقوة الاغراء المستمر من جانب الطبقة المسيطرة ، التي يعنيها – في الكثير – ان تضم تحت جناحيها ، الطبـــقات الصغيرة ، لتأمن شر التطور الحتمي لسير التاريخ – وهو امن واهم – وقد تمضي في خطوها تضم افراداً من الطبقة العاملة الارستقراطية سادرة في وهمها انها تتمكن بذلك من اسدال ستار كثيف على الواقع الحي الذي يتجدد كل لحظة كلما ازدادت

هذه التناقضات الجذرية حدة واتساعاً . فمهما اكد السيد انه ينام مع عبده في قصر واحد ، فان هذا لا يمنع حقيقة هامة ، وهي ان السيد ينام على فراش من الحرير والعبد ينام في البدروم . وحركة التاريخ لا تنام على الاطلاق .

*

وسيمونوف لم يكره امريكا في هـــذا العمل الكبير . بعكس الكتاب الامريكيين الذين يصورون الروس دائماً في صورة وحشية . فقد خلق وجدانـاً انسانياً مشتركاً بين القارىء وبين اغلب شخوصه مـن امثال بريستون وسميث ومورفي . وهو لم يسخر من ماكفرسون وجولد الا في الاطار الواقعي للموقف الايديولوجي الذي يمثله كل منهما .

ورغم ذلك ، فنحن لا ننسى ان الفنان السوفياتي ، لم يناقش جمهوره كمحام يترافع عن قضية تجريدية داخل قالب ذهني . وانما كانت الحياة الانسانية تنبض في كل عرق بشري احتوته اجساد البشر الذين يحيون على المسرح في لحم ودم .

وكانت البساطة المعجزة ، هي التي تنقل القارىء ــ والمتفرج ــ بصحبة الفنان خلال جولته الناقدة . فهو يخضع البناء الفني لمحتواه ، اخضاعـاً طبيعياً ، تتجاوب اصداؤه عند المشاهد في يسر . لا افتعال في انتقال المشهد من منظر الى آخر . بل هو يستغل اقصى امكانيات المنتقى ، بكافة الوسائل الفنية المستطاعة . فلحـظة يستخدم الحب بين جيس وسميث قيثارة غنية بالشعر ، ولحظة يستخدم السخرية من هاردي محرر الفضائح ، يرتفع بها الى مستوى الفكاهة المرة ، ولحظة النهاية التعسة ، يختتمها بترنيمة جنائزية ملتاعة .

ولم يذهب الافتعال بسيمونوف ــ كما فعل كتاب الولايات المتحدة مثلا ــ ان يصنع من سميث شيوعياً ، اذ يقول له ماكفرسون :

ــ لو الفت هذا الكتاب ضد روسيا ، فستكون بطلا عندنا .

ويسأله سميث :

ـ ومن انتم ؟

فيجيب :

ـ نحن الذين لا نريد الشيوعية لأمريكا !

ويقول سميث :

ـ اني من هؤلاء ، فللروس نظامهم ، ولنـــا نظامنا ، انني احب الروس ، لا الشيوعية !

وهذا الحب المتبادل بين سيمونوف -- السوفياتي ـ وبين مورفي ـ الامريكي ـ حين يكشف له عن الحرية الزائفة التي يعيش في ظلال تمثالها عند مدخل نيويورك . فهذه الحرية الاقتنائية ، هي حرية المباراة غير المتكافلة ، حرية السباق بين الذئب والحمل . فتراه يتحدث مع سيمونوف :

ـ بالامس سكرت لاني قبضت سلفة ضخمة من اجل عمل ما ، حتى لم يبق معي شيء من المبلغ .

ويتساءل سميث :

ـ ما هو هذا العمل ؟

ويجيب مورفي والقرف في لسانه :

ـ هو في الحقيقة ، عمل مقرف . يراد ضرب رقم قياسي جديد في الطيران العالي مع الركاب .. والراكب المسكين ـ خامة التجربة ـ هو أنا !

وتملأ المرارة حلقك الذي جف مع حلق سميث وهو يردف :

ـ بطائرة محترمة ؟

وينعقد اللعاب المر في حلقك مرة اخرى ، وانت تزدرده في صعوبة حين تسمع مورفي يجيب ثانية :

– كلا ، انها طائرة رياضيه غير مزودة بأجهزة خاصة ، وهنا سر القضية . انهم يريدون تنظيم رقم قياسي بهذا الطراز من الطائرات للاعلان عن قوتها وصلابتها .

وهكذا يلهث الانسان الامريكي وراء الدولار ، في الفضاء ، وفي احيان كثيرة يسقط من الطائرة – مثل مورفي – ويموت قبل ان يأخذ الدولار ، وتتهشم الطائرة حاملة معها اعلانا هاماً ، اعلانا لم يخطر ببال صاحب المصنع « ان النظام الذي يطعم الانسان خبزاً ، بأن يتمزق من اجله في الهواء ، هو نظام قـــابل للسقوط والانهيار » .

وسيمونوف في النهاية ، يريد ان يقول كلمة هامة ، فعنوان الكتاب الذي أراده ماكفرسون هو (هل تريد روسيا الحرب) ؟. وكان البورجوازي الامريكي ينتظر من سميث ان يجيب داخل الغلاف (نعم) . ولكن سيمونوف قال كلمته على لسان سميث (لا) .

والخيط الرئيسي الذي ينتظم اجزاء الحدث الدرامي المتطور . اي الوحـدة التي تجمع الخيوط الثانوية في المسرحية،هي هذه الكلمة الصغيرةالتي قالهاسيمونوف، قالها نيابة عن الشعبين ، السوفياتي والامريكي على حد سواء ، فالعـــالم كله يريد السلام . وليس ماكفرسون وهيرست الا تعبيراً، عن طبقة خاصة في مرحلة تاريخية معينة ، لا شك انها تستعد لتوقيـع التنازل الى مرحلة تاريخية جديدة اكثرتقدماً .

ولم تفت الموضوعية حرفاًواحدا مما كتبهسيمونوف إلا حين قاربتالسيمفونية الحزينة النهاية . اذ ترك اشجانه على سجيتها ، فاكتسحت العلامة اليتيمة التي اضاءت الطريق امام سميث حين التقى بويليامز – رئيس تحرير الجريدة اليسارية – فقد كانت هذه الشمعة كفيلة بأن تدع النظرة المشرقة في خاتمة المطاف الكفاحي عند سميث . فقدكان باستطاعة ويليامز ان يقبله – في اي عمل – بالجريدة ليبدأ مـــن جديد . اننا لم نتوقع منه ان يصبح يسارياً من خلال التجربة العريضة التي عاشها .

ولكننا توقعنا في وهجة امل مضيء – ان ويليامز الانسان يمكنه ان ينقذه من النهاية المفجعة التي اكدها النظام المنهار .

ولكن سيمونوف ، أراد ان يعلو بالازمة الى قمة المأساة ، واذا كانت هذه الوسيلة ، دعامة في نجاح العمل دراميا ، فان التفاؤل الدرامي العلمي للفنان ، هو الذي ذاب في وقده اللحن الاخير ، في امتصاصه الشغوف لكل طاقة القارىء – او المشاهد – في تلقيه الكلمة الاخيرة .

وقد نسي – او كما اوضحت انه انساق – ان النظرية العلمية تحتم الا ينتهي هذا الانسان – رغم كل شيء – انسانا .

والسمة الاولى ، للانسان الذي عاش هذه التجربة الكبيرة ، هي الاصرار .

هذا الاصرار الذي لم يغفله سيمونوف تماما ، حين اخذ سميث يملي على زميله هاردي محرر الفضائح هذه الكلمات « اكتب يا صديقي انه اذا كان المدعو سميث ، لم يجد مكانا – لحسن حظه – في اميركا ماكفرسون فلسوف يجد لنفسه دون ريب مكانا في اميركا الاخرى ، اميركا لنكولن ! »

وهذه كلمات عظيمة ، لولا ان سيمونوف قطع الطريق على سميث ، فلم يدعه يسهم في تغيير امريكا المتهالكة الى امريكا الجديدة .

وهي كلمات كبيرة القيمة التي خلدت في حروفها ، ان اناسا كثيرين ، سيرددونها في بقاع مختلفة من العالم ! .

نيكراسوف فيلسوف الأزمة الفرنسيّة

« ينبغي ان نتعلم من الجزائر درساً واحداً هو ان الاستعمار يعمل الآن على افناء ذاته . ومن خلال عملية فنائه هذه ، تنبعث رائحة كريهة عفنة . انها عارنا نحن الفرنسيين . نحن الذين نقتل شبابنا من اجل اتجاهات نازية ، نحاربها منذ عشر سنوات » .

كلمات قوبلت بالدهشة ، لانها وقعت باسم جان بول سارتر .

والدهشة ، ارتسمت على كل الجباه . ووقفت الكلمات في حلوق كثيرة لا تجد جواباً . وتحولت الى علامات تعجب عن بعض الناس ، والى علامات استنكار عند آخرين .

ونقاط التحول دائماً ،جديرة بأن يقف عندها الانسان .والدهشةاوالاستغراب، ليسا من سمات الوقفة الموضوعية المتأنية ، عند اي تحول ايديولوجي في حياة الانسان . فالعجب وما يتبعه من عواطف ذاتية ، لا تصلح مطلقاً لاتخاذ موقف موضوعي . والواجب اذن ان يتعمق المفكر اعراض الظاهرة ، والملابسات التي

رافقت ميلادها .

حينما صدرت لسارتر دراما « نيكراسوف » ازدادت علامات التعجب هذه وضوحاً ، عند هؤلاء الذين لم يتعمقوا الموقف الدولي العام ، والازمة الفرنسية ، وسارتر . وكان البعد عن الموضوعية والتعمق هو السبب المباشر ، في التوتر والذبذبة والغرابة ، التي قوبلت بها الرواية .

فالذي لا ريب فيه ، هو ان المكارثية الامريكية – وقد كانت اعلى مراحل الايديولوجية البرجوازية في الولايات المتحدة – كانت تلك الانعكاس المنتظم على كل الاقطار التي تدور في فلك النظام الرأسمالي . وكما يحدث دائماً في كافة الظواهر العامة ، احتوت المكارثية على نقيضها . ففي الوقت الذي اصبحت فيه سلاحاً حاسما تشهره البرجوازية على الفكر التقدمي . كانت في نفس الوقت تفرز سما ديناميا يقضي عليها . اذ احست الفلسفات البرجوازية والاستعمارية ، وكافة الفلسفات الذابلة من اعماق اليأس والفراغ والقلق ، ان المكارثية لا تلبث ان تفقد عقلها في كؤوس انتصارها وتتولى الانقضاض على نفسها ، شأن كل دكتاتور معتوه يتخلص من اعدائه اولا . ثم يستدير الى اصدقائه ، فيصرع نفسه من حيث لا يدري فبذور الريبة التي غرستها المكارثية لن تبقى طويــلا ، حتى تنبت شوكاً يخنق عصارة حياتها .

لم تكن هذه الحركة الانتحارية بمعزل عن الصراعات العالمية المختلفة . فالمعسكر الاشتراكي – في الجانب المقابل - لا يتوانى في اطــلاق الحريات ، واستئصال العوائق الجذرية ، التي تحول دون تفتح كل الازهار .

فقد اطلت مــن الصين حركة ثورية ديمقراطية تدع الصراع الموضوعي ، بين تيارات الفكر المتعددة يخلق بالضرورة ، التيار الاكثر تقدماً . وقوبلت الحركة الصينية – ايضاً – بعلامات التعجب مــن الكثيرين ، الذين لم يتفهموا بوعي ،

الظاهرة السابقة .

والواقع اننا حين ندع كل الازهار تتفتح ، اي ندع كل الافكار تتصارع . لسنا في حاجة الى القول بأن الحرية العلمية الممنوحة للعقل الانساني في اي مجتمع ، تكسبه حرارة النضال من اجل الحقيقة . والحقيقة ، هي النتاج البشري ، الذي تنضج ثماره في ظـــلال وارفة من الحرية . والحرية – في هذا النطاق – هي النقيض المقابل للكارثية .

ومن الطبيعي ، ان تنبع هذه الحرية ، من واقع مجتمع يتقدم على الخط العلمي الانساني مثل الصين . كما هو طبيعي ايضاً ان تصدر الكارثية عن مجتمع يرسف ابناؤه في قيود نظام يحس في اعماقه بحاجة شديدة الى الحماية ، لا إلى الحرية .

*

التقى الشعاعان المتناقضان ، في بؤرة واحدة هي العالم . وكان الصراع الحاد بينهما ناتجاً في وضوح من الواقع المادي الذي احاط نبعيهما . ومن خلال هـــذا الصراع ، لم يستطع المفكرون – من كافة الاتجاهات – ان يقفوا بعيداً عـن الحلبة ، بعد ان كادت نيران المعركة تحرق ايديهم . والقلة القليلة هي التي ارتدت قفازات حديدية ، وسيجت آذانها وافواهها بأربطة من نحاس ، ورددت الحكمة الهندية القديمة .. لا اسمع .. لا ارى .. لا اتكلم .

لم يكن سارتر واحداً من هؤلاء . وانمـــا كان احد الذين اكتووا بلهيب المعركة . وكانت تسلخات ايديهم ، هي الصورة الوحيدة التي واجهتهم ، حـــين وقفوا امام المرآة . ولم يكن سارتر ، الا تعبيراً حياً عن ازمة فرنسا .فالاحزاب التقدمية تكون جبهة واحـدة مع القوى المحافظة لاستقبال انباء العـالم المضطرب بصفة عامة ، وحرب الجزائر بصفة خاصة . وتظل الجبهة الرجعية السائدة تناوىء الجبهة الاولى ، وتحاربهامن غير ما هوادة .

لم تكن التجربة الجديدة ، حديثة العهد على فرنسا ، فقد تألفت الجبهة الشعبية ضد الفاشية بين ١٩٣٦ ، ١٩٣٨ من الراديكاليين والاشتراكيين والشيوعيين ، واتحاد النقابات على اختلاف نزعاتها ، ومنظمات الشباب اليسارية والكاثوليكية ، ورجال الجامعة ، والمثقفين والمستقلين والمحاربين القدماء . وهناك حركة المقاومة الفرنسية بين ١٩٤١ ، ١٩٤٥ ، وكانت تشمل جميع القوى التي مثلت من قبل الجبهة الشعبية والى جوارها عدد من المنظمات اليمينية المعادية للاحتلال النازي . وفي مقدمتها حركة فرنسا الحرة بقيادة الجنرال ديجول .

من خلال هذه اللمحة نلمس الى اي مدى يمكن للافكار المتعادية ، ان تتآلف في جبهة واحدة ضد خطر واحد مشترك .

وسارتر في كلماته الرائعة عن الجزائر ، وفي روايته العظيمة « نيكراسوف » لا يتنازل عن فلسفته ، ولا يجتاز نقطة تحول فكرية في حياته ، الى مرحلة جديدة اكثر تقدماً ، كما توهم البعض . وانما هو يشارك بنصيبه في المعركة - داخل حدوده الاتجاهية - جنباً الى جنب مع القوى المتآزرة ضد المكارثية الوافرة ، فقد تسلحت بها الرجعية - المسيطرة - لسحق كل الحركات الوطنية .

فسارتر يكشف النقاب عن وجه المكارثية الفرنسية ، ويفضح وسائل الرجعية في محاولاتها اليائسة المصرة على البقاء . وهو يقدم محاولته في وعي ، بكل الظروف الموضوعية الصانعة للمأساة . وتشكل نظرته - الخاصة - لحياة الانسان ، كلا من القالب الفني لمسرحيته ، والمحتوى الانساني الذي صب في هذا القالب .

فنيكراسوف ، هو وزير الداخلية في الاتحاد السوفييتي . وقد لاحظ مندوب وكالة رويتر ، انه لم يحضر حفلة اوبرا موسكو . فأبرق النبأ الى صحف العالم . وفي جريدة « باريس المساء » استطاع جورج دو فاليرا - النصاب العالمي - ان يوهم رئيس التحرير بأنه الوزير السوفييتي نيكراسوف ، وانه اختار الحرية - على

طريقة كرافنشكو ـ واخترق الستار الحديدي الى بلاد الحرية .

ذهلت الصحف الفرنسية الاخرى ، من النصر العالمي الذي احرزته « باريس المساء » ورغم ان « بوليس الدفاع عن الوطن » يعرف حقيقة الوزير المزعوم ، الا انه رآها فرصة سانحة للدفاع عن الوطن ، بالطلقات الكاذبة التي يرويها المحتال دو فاليرا عن الاتحاد السوفييتي ، ونظمه الاجتماعية .

وفي نفس الوقت ، يبحث البوليس القضائي عن المحتال العالمي ، تلبية لنداء العدالة .

ويظل الصراع الرهيب بين الجهازين ـ الدفاع عن الوطن والقضائي ـ الى ان يفلت دوفاليرا منهما معاً ، حيث تكتشف حقيقته ويهرب ، تاركاً خلفه ضحية تنزف الدم والحقيقة ، هي الشعب الفرنسي .

*

والسخرية المرة هي عصارة الدراما التي يقدمها لنا سارتر . والسخرية هي الحد الاقصى الذي يصل اليه الكاتب ، بعد تشريح تكنيكي رائع لاسلوب المكارثية . ويؤكد سارتر هذا المعنى ، حين لا يجسد لنا سخريته في شخص دوفاليرا الا بعد منتصف المسرحية تماما . فقد افرد ثلاثة فصول كاملة ، لتعرية المكارثية من من اثوابها المريضة ، ومسح المساحيق الملونة من صفحة وجهها المشوه .

سارتر هنا ، ليس جديداً . فالمومس الفاضلة ، وهي محاولة سابقة في هذا المعنى وان اختلف البناء المسرحي ، واختلفت تبعاً لذلك مادته .

والفصل الاول من « نيكراسوف » هو جزء من مقاطعة طويلة . فنحن نلتقي مع متشرد وزميلته عند نهر السين . والمؤلف لا يتركهما عاريين ، فيلبسهما اردية كثيفة من التفكير والتأمل والكشف .

فالقمر ليس جميلا ، لاننا نشاهده كل يوم . هذا ما يقوله المتشرد .

وتحتج زميلته بقولها انه جميل لانه مستدير ، فيلقي سارتر بالقنبلة على لسان المتشرد .

ـ انه وسائر الكواكب للاغنياء دوماً !

لو انه وصف القمر بأنه « للعشاق دوماً » لاستطعنا ان نحس بأن الذي يتحدث هو متشرد على ضفاف السين . وسارتر بذلك لا يدع الناس يعيشون كلحم ودم . حتى اذا قطعنا بأن الجسم البشري هو الرداء الوحـيد الذي يمكن ان نفهمه . فالتجريد الذهني والثوب الفلسفي ، يفيدان الاطار الدرامي ، حـين يستهدف احدى القضايا العسكرية او الفلسفية . امـا سارتر ، فيتجاهل مستويات الوعي والادراك التي تتمثل في شخوصه ، ويحاول ان يجعل منها ـ بلا مبرر ـ رموزاً فكرية غامضة .

وكانت النتيجة الطبيعية ، ان جره هذا التخطيط القبلي الى الافتعال والتكلف. فاذا رأى المتشردان ملابس جورج دوفاليرا على الشاطىء ، لا يأخذانها « لان هذا سرقة » ما دام الرجل لم يغرق بعد . ولا يألو سارتر جهداً في نشر زهور افكاره على شخوصه بين الحين والآخر . فالارادة الحرة هي الموت عند جورج . لأن « الآخرين » لم يتركوه ، لينتحر ، فيؤنب المتشرد .

ـ ان متعتك الكبرى هي ان تجعل الذين فشلوا في حياتهم ، يفشلون في موتهم.

هذا الاحتجاج الوجودي ، يؤكده نفس الاحساس المنهزم ، حين قال :

ـ لقد حان الوقت لأمحو نفسي ، اني انحط !

وبنفس الشعور الفردي المطلق ، يقول :

ـ لم أقم بأية خدمة لمخلوق قط ، ولن ابدأ ذلك في يوم موتي !

حتى اذا جـاء مفتش البوليس ، يبحث عن المحتال جورج دوفاليرا ، تبناه المشردان بحركة تلقائية ، ويكاد المفتش جوبليه يكشف الحقيقة ، فيهرب .ويندب

رجل البوليس حظه امام الشرطين متأسياً .

- كلنا متساوون امام الفشل .

وليست هناك همزة وصل سيكلوجية بين الفصلين الاول والثاني . الصلةالوحيدة بينها ، هي وحدة المنهج الاستعراضي المتكامل ، الذي آثره سارتر ، في ازاحة الستار عما يدور في الحيـــاة بعيداً عــن العين المجردة ، بين ذرات الايدروجين والاوكسجين والغازات المختلفة .

هذه الغازات التي يتنفسها الناس - دون وعي - فتشكل حياتهم ومصائرهم ، دون وعي ايضاً .

وسارتر - في هذه الدراما - يضع عدة نقط من النشادر على انوف النـاس ، ليفيقوا على حقيقة حياتهم .

والفصل الثاني هو شريحة موضوعية للصحافة الفرنسية فجريدة « باريس المساء» ، صوت الحكومة . ومسيو جول بالوتان هو مديرهــا . وسبيلو وفيرنيه وبيرجور هم محرروها . والصحيفة - بعد ذلك - هي شركة مساهمة ، يحكمها مجلس ادارة موقر ، لاعضائه صلة مباشرة بدوائر الحكومة . واسرة تحرير « باريس المساء » تعبير مباشر عن طبيعة العلاقات الانسانية - في فرنسا - في ظل النظام الاجتماعي القائم . فالتملق والنفاق والاثرة ، هي الخيوط التي تربط جدران هذه الصحيفة . وهي نفسها الخيوط التي تربط المجتمع الفرنسي. وهي ايضاً الخـــيوط التي تكبل قدمي رجل الشارع في باريس ، وتقذف به في اعماق متاهـــة من الفراغة والقلق واللاوعي .

فمسيو جول يريد « خبراً ذرياً » يصدر به صحيفته . واقرب مصادرالانباء اليه مراكش . وعدد القتلى سبعة عشر قتيلا .

(هه قتيلان اكثر من البارحة ، خاص بالصفحة الثانية بعنوان « مراكش

مظاهرات ولاء مؤثر » . وضعا لها – مخاطباً اثنين من المحررين عنواناً اضافياً « العناصر السليمة تناهض العناصر الارهابية » الدنيا صورة للسلطان وهو يلعب بالكرات ؟

فاذا اجاب احدهم بأنها صورة قديمة في الارشيف ، قال جول : ضعاها في الصفحة الاولى واكتبا « يبدو ان سلطان مراكش السابق ، بدأ يتآلف مع اقامته الجديدة » .

« هكذا يفضح سارتر اساليب التضليل التي تقتات عليها الصحافة الفرنسية . ولكن من المسؤول هل هو جول ، رئيس التحرير ؟ هل هم المحررون المساكين ؟ لقد طلب سيبلو علاوة غلاء » . فعلق جول على طلبه قائلا :

« انك تقاتل ضد الانذال الذين يريدون تأخير تآخي الطبقات بنعهم البرجوازية من الاستحواذ على البروليتاريا . انها مهمة عظيمة . واعرف من الناس من يعتبر القيام بهذه المهمة مجاناً واجبة . وانت ، انت الذي حظيت بخدمة اشرف القضايا ، اتجرؤ على مطالبتي بزيادة » ؟

هذه هي صلة العامل بزميله وهو يمتطي صهوة الجواد البرجوازي .

وتأتي اخيراً همزة الوصل ، بطيئة متثاقلة . فجول يسمع في التلفون ان جورج دوفاليرا قد افلت . واذن ، فهذا هو العنوان الجدير بالصفحة الاولى ! ولا ينسى المحرر ان يضع صورة المدير مع مقاله الى جانب صورة دوفاليرا . فاذا اعترض احد الزملاء ، كيف اصطف الخير والشر ؟ اجاب الرجل في علم :

« الحنو والغيظ ! هما عاطفتان تساعدان على الهضم . ولا تنس ان جريدتنا تصدر بعد الظهر !

ولكن التليفون يصر على ان حادثاً آخر هو الجدير بالاولوية على صدر « باريس المساء » . فالانباء تقول ان نيكراسوف وزير الخارجية بالاتحاد السوفييتي ، لم

يظهر في اوبرا موسكو – كما هي عادته ، ولا بد انه هرب وراء الحرية . ويكتب رئيس التحرير العنوان الجديد « اختفاء نيكراسوف ، الوزير السوفياتي يختـار الحرية » ويطلب الى المحرر ان يضع صورة نيكراسوف بدلا من صورة دوفاليرا - الى جانب صورته ، حتى يفرق الناس بين الخير والشر !

هنا تتضح الخطوط الرائعة ، في اللوحة الساخرة التي اجـاد تصويرها سارتر ، بلمسات حية سريعة . ويبدأ الكاتب في محو علامات الاستفهام السابقة . يبدأ الاجابة على سؤالنا . من هو المسؤول ؟ ان اسرة التحرير – بما فيها المدير والمحرر عـلى السواء – تمثل مضمون الوضع الانساني في احد قطاعات المجتمع الفرنسي . والغمامة التي تحجب عن عيون هذه الاسرة ، حقيقة حياتها ، وجوهر علاقاتها . هي سحابة حقيقية ، صنعتها ودعمتها العوامل المتشابكة المتعانقة في خدمة النظام الراهن .

سيلو - المحرر البسيط « يطلب زيادة مرتب » لمجابهـة الغلاء الصاعـد . وهو يكتب ما يكتبه – تحت اوامر معدته وامعائه . وعلاقة الزلفى التي تربطه بزميليه في موقف واحد امام جول ، هي تعبير صادق عن ازمة الاخلاق الفرنسية نفسها . في خضوعها الذليل لمثاليات الطبقة السائدة .

وجول اصبح « عجينة » انسانية مذابة في قالب مجلس الادارة . او في قالب المنصب الذي اعتلاه بقدرته التسلقية المكتسبة من خبرات السيطرة البورجوازيـة طوال عمره . ومجلس الادارة يعبر – في قوة - عن الاسس الايديولوجية ، المقام عليها صرح النظام كله . وفي « الحكومة » تتبلور كل هـذه المعاني وتتجسد . والعلاقة الاخوية القائمة بين مجلس الادارة والحكومة ، هي علاقة صادقة مخلصة ، في تعبيرها عن جوهر الازمة الحقيقية . فمجلس الادارة هو صاحب العمل ، والحكومة هي عضو مجلس الادارة المنتدب . ومسيو جول هو محصل الشركة . والمحررون هم الشيكات الموقع عليها بدم اصحابها . والشعب يهب امضاءه مع قرشه ويبكي ، لان

رصيده من الحرية ينقص يوماً ، بعد يوم .

ثورة جول على المحررين ، لتصبح الجريدة « راقصة لا مكتوبة » هي امتداد طبيعي لثورة موتون رئيس مجلس الادارة ، حين قال :

— رأيتكم ذات ليلة تنشرون صورة لربات البيوت السوفيتيات يقفن في الصف الاول امام مخزن الاغذية ، ودهشت إذ لاحظت هؤلاء النسوة يبتسمن ، وانهن جميعاً ينتعلن الاحذية . احذية في موسكو ؟ احذية ؟ وابتسامات ؟ ابتسامات في الاتحاد السوفيتي ؟ . اما كان سهلا أن تقطعوا ارجلهن من الصورة ؟

ويرد جول في بلاهة مصطنعة :

— هذا صحيح ، ولكن كيف نقطع رؤوسهن ؟

وعندما يقول « ان جريدتي موضوعية . انها جريدة حكومية ، وآرائي راسخة طالما الحكومة لا تغير آراءها » نلمس إلى اي مدى تجسدت اجابة سارتر على علامة الاستفهام الكبيرة .

واذ يعترض موتون قائلا « ان جريدتك رخوة ! فاترة ! تافهة ! بالامس ايضاً تكلمت عن السلام » تغدو لنا القضية اكثر وضوحاً .. يجيب جول « لست انا الذي يتكلم عن السلام ، انه مولوتوف » ويكشف لنا موتون عن ميكانيكية الوضع الجذري للمشكلة حين ينفجر غيظاً « لقد نشرت خطابه كاملا . كان يجب ان تنشر منه مقتطفات سريعة ، لا تقل انها مقتضيات الصحافة ، فما قيمتها عندما يكون العالم في خطر ؟ ان الدول الغربية متحدة بالخوف ، واذا ما رددت لها الطمأنينة ، فمن أين تأتي بالقوة ، لتهيئة الحرب ؟ » .

هذا هو المدى البعيد ، الذي يجسمه سارتر ، فليست « الحكومة الفرنسية » هي المسؤول الحاسم وانما هي شريكة ايجابية — فقط — في نظام كبير يظلل « العالم الحر » كله .

اذا كانت الصحيفة الموضوعية في نظر موتون هي التي تعمل على انسحـــاب « بيرو دبير » النائب الشيوعي في معركة الانتخابات ، وهي التي تعمل على تمزيق احلام القراء المريضة ، وهي التي تثبت ان بقاء فرنسا المادي متوقف على التفوق الامريكي .

والنصيحة المثالية التي يقدمهـا رئيس مجلس الادارة لرئيس التحرير ، ليحتفظ بعدد قرائه هي « أخفهم من الحياة ، اكثر من خوفهم من الموت » .

الانعكاس الطبيعي لهـذه الظلال تبدو على سبيلو حـين يعود مقتنعاً الى جول — رئيس التحرير — بأنه لا يعنيه الزيادة ، فقد كان الانسان — في الماضي — موضع شبهة بالنسبة له ، اما الآن فهو يحب الانسان ، ويؤمن به ، ولذا سيبقى في وظيفته لينال شرف المواطن الحر .ولا يستمع اليه جول ، وانما يفاجئه بأن عليه — ليكون شريفاً حراً — ان يفكر في موضوع صحفي مجلجل خلال اثني عشرة ساعة . ولا يحتج سبيلو . وانما يقول :

— ستحصل على فكرتك يا سيدي . ولكني افضل ان اقول لك اني لم اعـــد اؤمن بالانسان .

ويصبح رد جول شعاراً حقيقياً للنظام الكبير ، اذ يقول في غـــير تردد « من الافضل بالنسبة للمهمة التي ستقوم بها الا نؤمن به » .

*

هذان الفصلان — الاول والثاني — يفرشان جزءاً كبيراً من ارضية التجربـة الفنية في تماسك فلا نلحظ تهافتاً في التفتيت الذي آثره سارتر في تجزئـة الفصل الى عدة مناظر تبلغ ثمانية في الفصل الثاني.ولكن الخط الدرامي لا يشوبه الاضطراب والتعبير من جراء هذا « التفتيت » وانما هو ينظم الصراع الفني في هندسة ايجابية متكامـلة . وكلما بدأت خيوط الدرامـا تتجمع في مركز سيكولوجي ، انتقلت

الشخوص بدورها من التجريد الذهني الى التجسيد الانساني وتصبح القضية في دائرة بشرية يسري في عروقها الدم .

والتباعد الواضح بين الاطار البنائي في الفصل الاول ، والمحتوى الانساني في الفصل الثاني ، لا يعبر عن مسافة موضوعية . ولو وجد هذا البعد المساحي، لاصبح الفصل الواحـــد مجرد لقطة فنية مستقلة . والخيط الدرامي الراهن يصل بين قمتي الفصل في رشاقة . وهمزة الوصل الدرامية بينهما كانت جورج دوفاليرا . ويصحبنا هذا الخيط الى الفصل الثالث لنلتقي بالجزء الاخير من المقدمة التمهيدية .

والمقدمة تمهد للدراما بدقات المسرح التقليدية قبل رفع الستار . فهـذا الفصل يصور لقاء بين همزة الوصل الطبيعية او جورج دوفاليرا ، وبين الآنسة فيرونيك - الصحفية التقدمية - فقد تسلل المحتال الى شقتها هرباً مـن البوليس ، واذا بـه يفاجأ بأنها ابنة سيبلو ، المحرر في باريس المساء . واذن فالبيت الصغير يحتوي على التناقض الاصيل في الحياة الفرنسية. فيرونيك يسارية متطرفة ووالدها يميني بحكم عمله . ولا يقصد سارتر ان يضع قانوناً علمياً لهذا التناقض ، ولا يستهدف تأيـــيد النظرة القائلة بنمو الجديد القوي من صلب القديم المنهار ذلك لأن هـــذه اللقطة جاءت عفوية غير متعمدة ، بحيث ان امتدادها الموضوعي لم نعثر له على اثر .

اما الضرورة الفنية لهـــذا اللقاء ، فقد كانت - كما قلت - الدقات المسرحية السابقة لرفع الستار . فبواسطة سيبلو ، يسرق جورج بدلة جديدة هي نيكراسوف . وبواسطة سيبلو يذهب لتفصيل هذه البدلة عند ترزي حكومي هو « باريس المساء » .

في هذا اللقاء ، يعقد سارتر فصلا طريفـاً ، يتكشف لنا بين صفحاته وجهـان حقيقيان للصراع . دوفاليرا لا يريد ان يعتبر نفسه موضوعاً لفيرونيك . وهو لا يعني بالموضوع معناه الصحفي « الريبورتاج » وانما يعين « موضوعاً للآخر » اي بالنسبة لفيرونيك . انه يفرض ذاته المستقلة في صنعه للاحداث ولذلك هو يخاطبها قائلا :

– كنت استطيع ان اكرهك وان ألتجىء الى « دخيلتي » ، لقد لعبت معي دورا سيئاً للغاية .

ثم يقيم سارتر مقارنة دراميةبين موقفين : الاول لجورج دوفاليرا مع المتشردين عند نهر السين حيث وبخها على تمسكها بحياته ، في حين انها – في زعمه – سلبا حرية ارادته ، في الموت .

والموقف الثاني ينتصب رافعاً هامته كطرف في معادلة جبرية ، حين يقول لفيرونيك – ان في استطاعتك ان تستدعي البوليس – .

– ان تنقذي الناس يا صغيرتي ، ليس هذا كل شيء ، يجب ان تعطيهم وسيلة الحياة اولا .

وهو يقيم وزناً لحمايتها له . اي انه « يبيع » موقفها الانساني المتمثل في انقاذه من البوليس ، ذلك لأنها لا تمتلك من القدرة على تهيئة حياة كريمة لمستقبله . فاذا عرضت عليه عملا بثلاثين الفاً من الفرنكات ، اجابها موضحاً فلسفته في الحياة .

– عمل ؟ ثلاثون الفاً ؟ احتفظي بها لنفسك ، انا لا ابيع نفسي .

يبدو هنا الخلل السيكلوجي او ارادة الفعل المطلق كما يدعوهاسارتر . والكاتب الفرنسي لا يقف بطريقة سلبية ازاء الاحداث اذ نراه جيداً من ورائها يحلل ويؤيد ويشرح ، كل ما يغمض على القارىء تفسيره من تعدد حركات الدراما . ولعلها من سمات مسرح سارتر الواضحة ان نلاحظ «الحركة» متزنة وقورة ، لا تستعرض عضلات مسرحية او غيرها ، وانما تؤدي معني هاماً ، او دلالة معينة . ولكن هذه الحركة تستطرد احياناً في الاتزان والوقار الى درجة التعقيد ، فتخلص الشخوص من بشريتهم ويصبحون اشباحاً ذهنية ، ويتخلى الحدث عن المدلول القريب الواضح . يصبح الموقف تجريداً هائماً بلا ضابط .

والفصل الثالث من مسرحيتنا هذه ، هو الجزء الاخير من المقدمة الدرامية ،

وكان المفروض ان تستظل بحيوية الحركة لاستقبال الدراما ، الا ان هذاالتجريد الموافق لنظرة سارتر الى الحياة والفن والمجتمع والانسان ، هو الـــذي صاحب الشخوص بالاتزان المعقد والوقار الغامض بما ادى الى « تجميد » الموقف الدرامي واصبحنا ــ ونحن على اهبة استقبال الحدث المتمركز في المسرحية ــ تائهين ، نعيش حركة مبهمة لا تعني شيئاً .

في حالة واحدة ، كانت هذه الحركة تعني اشياء كثيرة ، هذه الحالة ان ترتدي منظاراً فلسفياً وتنتفي عن هذا العمل الكبير صفة الفن . بما لا نسمح به لانفسنا مطلقاً ، بعد ان تتوالى فصول الرواية ويهمل سارتر هـــذا الاتجاه التجريدي جانباً .

وفي المشهد الرابع من الفصل الثالث ، نلمس الامتداد الشعوري للمحررسيبلو. اذ هو يروي لابنته ان رئيس التحرير ارغمه على ان يقدم موضوعاً صحفياً مجلجلا في الصباح ، بينما رأسه لا يملأها سوى الفراغ والعدم واللاشيئية ، وغضبته من جول بالوتان تمتد الى كل الناس فيصفهم جميعاً بأوغاد . واذا سألته ابنته اجابها محنقاً .

ــ الناس جميعاً اوغاد ، اني خجل لكوني انساناً . كلنا كذابون ، جبنــاء ، اشرار . انني ارى المبرر الوحيد لبقاء الجنس البشري ، في حماية الحيوانات . انني اتمنى لو كنت كلباً .

حتى اذا اخبرته ابنته بوجود جورج دوفاليرا في احدى الغرف ، سارع الاثنان الى التلاقي في الانين والعذاب والتفكير ، وعرضا معاً صفحات القاموس الانساني، كلمات الشرف والنبل والكرامة ، وجدناهما يزدادان تلاقياً والتصاقاً حميماً. جورج ــ عدو اليسارية اللدود ــ يحيي سيبلو المحرر اليميني بصحيفة الحكومة ، ويقول له في حب غريب :

ــ انت شريف يا سيدي ، انت شريف لدرجة الافتراس .

والكلمة ليست نكتة ، او قفشة حديث . أنها تعبر عن مدى التناقض بين مفاهيم الكلمة الواحدة. فالشرف عند اليميني الا يكون يسارياً . والكلمة نفسها تعني عند اليساري الا يكون يمينياً . وتصبح الكلمات وعاء فخارياً قابلا للكسر والبقاء في آن واحد .

فاذا جاء جوبلين مفتش البوليس يبحث عن المحتال دوفاليرا ، اختبأ هذا ، ليلتقي المفتش مع سبيلو ، فيشرب كأساً في صحة حرس الثقافة الغربية ، ويرد سبيلو على التحية رافعاً كأسه قائلا :

ـ المجد للذين يدافعون عن الاغنياء ولا يحبونهم .

وهنا تتجمع خيوط الازمة في وضوح . يخرج جوبين ، ويظهر جورج ، تلمع في ذهن سبيلو فكرة الموضوع الصحفي الذي ارغمه بالوتان على احضاره في الصباح .

وتنتهي الدقة الاخيرة في المقدمة الموسيقية ، ويرفع الستار مع الفصل الرابع عن جوهر الدراما .

*

المحور الدرامي في مسرحية سارتر ، لا يحدده البناء الحركي للشخوص ، بعدأن اصبح هؤلاء رموزاً لأحداث الرواية . فجورج دوفاليرا ، ليس هو المحتال العالمي فحسب ، وانما هو يمثل جانباً فكرياً ابرزه تطور الحدث الروائي ، انه يجيب المتشردين في محاولتها انقاذه من الغرق .

ـ كان نيرون ينتزع من العبيد زوجاتهم ، ليلقي بهن الى الاسماك ، اما انتما فأقسى منه ، اذ تنتزعاني من الاسماك لتلقيا بي الى البشر .

ثم يخاطبها في مكان آخر :

ـ أتجرؤان على سؤالي عن الاسباب التي تدعوني الى الموت ؟ انه يحق لي

ــ ايها التعيسان ــ ان اسألكما عن الاسباب التي تدعوكما للحياة .

هنا تلقي المتشردة بالقنبلة التي يتوق الى سماع انفجارها .

ــ بما اننا بدأنا ، فيجب ان نستمر !

ويستطرد دوفاليرا في سرد فلسفته .

ــ ان الحياة رعب في مسرح تلتهمه النيران . الناس جميعاً يبحثون عن المخرج بلا امل . وجميعهم يضربون بعضهم . والويل ــ كل الويل ــ لمن يكون الزلل من نصيب قدميه . انه يداس على الفور . هل تشعران بثقل اربعين مليون فرنسي يمشون فوق رأسيكما ؟ أنا شخصياً لا اشعر بذلـــك . لأني سبقتهم ودست كل جيراني .

وتأخذ صورته في التكامل ، حين يقول :

ــ ان الفرق بين الانسان والحيوان ، هو ان في استطاعة الانسان ان يقتل نفسه ، بينما الحيوان لا يستطيـع .

وتتبلور هذه الصورة نهائياً ، وهو يصف نفسه صارخاً « انا ابن اعمالي » .

ليست هذه المفاهيم التي نطق بها دوفاليراغير النموذج الحقيقيللانسانالوجودي كما يراه سارتر . الانسان الذي لا يعي حقيقته الوجودية إلا في رفقة الاحداث ، التي تنمو به ــ من الخارج الى الداخل ــ نمواً حياً عميقاً ، ينتهي الى التقوقع !

والاحداث نفسها في مسرحية سارتر ، تابلوهات وجودية حية ، كل ما يغذيها بالحياة هو القلق واليأس والفزع . والخيوط التقليدية التي تصل بين هذه اللوحـات برباط وثيق ، نسجت من نفس العناصر .

* سكرتيرة التحرير في باريس المساء ، تنبيء رئيس التحرير وفي يدها سماعة التلفون ، ان السيد رئيس مجلس ادارة الصحيفة على الطرف الآخر ، ويسأل عما إذا كان يرحب باستقباله بعد ساعة ، فيقول جول : « بالطبع ، طالما لا استطيـع

منعه » .

* سبيلو – المحرر الذي يطلب « زيادة » على مرتبه ، يتحدث بصراحة الى جول عن طبيعة العمل الذي يقوم به .

– منذ سبع سنوات يا سيدي ، شرفتني بأن عهدت إلي بالصفحة الخامسة ، لمحاربة الشيوعية وليس شيئاً هاماً انني فقدت صحتي . وانما الشيء الهام ، الذي لا استطيع ان اتخلى عنه دون ان تتأثر الجريدة نفسها بذلك ، هو الضمان المادي ! ان الكفاح ضد الماركسية ، يتطلب ابتكاراً ولياقة وحساسية ، ولا اخشى ان ان اقول انه للتأثير في الاذهان ، لا بد ان يكون الانسان قادراً على التخلي . ان هذه الصفات لا تنقصني ، ولكن كيف احافظ عليها اذا كانت همومي الخارجية تأكلني ؟ كيف ارسم الرؤيا المفزعة التي تهددنا واتنبأ بنهاية العالم ، اذا كان العالم ينفذ من مقدم حذائي ، ولا استطيع ان اضع له نعلا ؟

* وبعد ان يصف سبيلو نفسه ، بأنه « عدو محترف للشيوعية » يتلقى بالوتان «الكرة» بضرب خاص ويقول :

– ان جريدتنا « عمل حب » .. انها همزة الوصل بين الطبقات . وفي الصفحة الخامسة يشع الحب بين السطور . انك تقاتل في سبيل « حب الحب » ضد الانذال الذين يريدون تأخير تآخي الطبقات » .

ومعنى الحب عند جول ، يزداد وضوحاً عندما يقترح عليه المحرر « بيرجور » موضوعاً صحفياً عن الذين لا مأوى لهم ، فيتساءل :

– الذين لا مأوى لهم ؟ فكرة حسنة . أين يسكن هؤلاء الذين لا مأوى لهم؟ في كركاس ام في بورتوريكو .

ويرد المحرر في بساطة :

– لقد كنت افكر في الذين لا مأوى لهم في بلادنا !

ويعلن جول في ذهول :

ـ انت مجنون ! يجب ان يكون المصابون عندنا ضحايا كوارث طبيعية محضة . وإلا فانك سوف تشوش الحب بقصص حمقاء عن الظلم الاجتماعي .

ولا يصل الجميع الى اتفاق حول موضوع معين ، فينفجر .

ـ ليس لي ان اكتب التاريخ اذا كانت الحكومة مصرة على عدم صنعه .

* هوتون ـ رئيس مجلس الادارة ـ يهدي جول اعلانا يقول « نحو التآخي بالتسلح . كل الوسائل ضرورية لحفظ السلام ، حتى الحرب » .

وينصحه بتعليقه على احد جدران مكتبه .

ـ كن لاذعاً !اخفْ !

ويتلقى صدى كلماته :

ـ الخوف ! اني لا افعل غير ذلك ، فصفحتي الخامسة مكرسة بكاملها للخطر الاحمر ! ويستأنف موتون صياحه :

ـ يا عزيزي بالوتان ، لقـــد كلفني مجلس الادارة ان اخبرك ، بأن صفحتك الخامسة لم تعد تساوي شيئاً . اتذكر متى كنا نقرأ الك باهتمام ؟ اذن فــلا تنس تحقيقك الرائع (الحرب غداً) ! الذي تجسدت في سطوره ابشع ألوان القـــلق ! لا اظنك نسيت موضوعك المجلجل (ستالين يدخل كنيسة نوتردام الملتهبة ممتطياً فرسه !) انها روائع يا صديقي . ولكن هذه اكثر مـن سنة تمر ، ونحن نلاحظ تراخياً غريباً : كنتم تتحدثون عن المجاعة في الاتحاد السوفيتي ، فتوقفتم عن ذلـك فجأة . لماذا ؟ اتعتقد ان الروس يأكلون ؟

واذا أراد جول ان يهدىء رئيسه بقوله :

ـ ان جريدتي موضوعية ، انها جريدة حكومية ، ثابتة طالما الحكومة لا تغير آراءها .

سخر منه موتون قائلا :

ـ حسناً .. ولكن .. ألا تحس بالقلق ؟

ـ لماذا ؟

ـ لان الناس بدأوا يطمئنون !

ـ يطمئنون ؟

ـ اجل يا عزيزي ، منذ عامين كانت هناك حفلة راقصة في روكامادور . وفجأة وقعت صاعقة على مسافة مائة متر ، وسقط مائة قتيل ، وصرح الذين احتفظت بهم الحياة ان طائرة سوفيتية اغارت عليهم . هكذا اثبتت الصحافة الموضوعية بالامس، انها كانت تقوم بعملها جيداً . اما اليوم فان مؤسسة الرأي العام الفرنسية ـ بعد ان اجرت استفتاء عن المكان الذي يعتقد الناس انهم سيموتون فيه ـ نشرت النتيجة المفزعة ، فقد أجاب عشرة في المائة بأنهم لا يعرفون ! اما الآخرون ـ اي الاغلبية الساحقة ـ فقد اجابوا بأنهم سيموتون على فراشهم .. على فراشهم يا جول ، لا حرقاً او سحقاً بالغاز ؟

* وهناك ايضاً فيرونيك ـ ابنة سبيلو ، انها لا تعتز ابداً بأن تكون «فريدة» او « وحيدة » لتقول في صدق (اني اشابه كل النساء ، واني لسعيدة بذلك) وحين يعود اليها والدها يرتعد خوفاً من ان يطرد في الصباح ـ إذا لم يأت بفكرة جديدة تصلح موضوعاً رهيباً ـ لا تحزن لذلك « انهم يطردون كل خمسة عشر يوماً » وتتردد كلمات سبيلو :

« ان حياتي المريبة لم تكن سوى عملية دفن يومية ، دون ان يسير احد في الجنازة » وتصرخ في صدرها آهة كالسكين : لنمت كلنا ، ولتحيا الحرب » .

ان فيرونيك تعيش هذه الكلمات جميعاً ، بأعصابها وروحها ، وكل خلجات

مشاعرها .

*

هذه تقريباً الشخوص التي ترافقنا عبر الفصول الخمسة الباقية من الدراما . وربما لاحظنا في وضوح ان سارتر لا يستخدم الحوار كأداة للتصوير بقدر ما يستغله في تجسيد الحدث والمحتوى الفكري الذي يتضمنه ، والاحداث نفسها هي التي قامت بعملية التصوير داخل الشخوص وخارجهم معاً . لم يعن « الديالوج » اذن من هو جورج دوفاليرا او بالوتان، بقدر ما اهتم بتجزئة الحدث بينهما ، تاركاً مهمة التعبير عن المضمون الانساني لكليهما ، الى التحفظ الروائي للوحة الكاملة .

فسبيلو ــ مثلا ــ لا تكتمل صورته الحديثة ــ او الجانب الحدثي الذي عبرت عنه شخصيته ــ الا اذا رأينا الى جانبه فيرونيك وجورج وجول . لأن احتكاك هذه النماذج مع بعضها في دائرة حددها المؤلف منذ البدايـــة . هذا الاحتكاك الدرامي هو الفنان صاحب اللوحة الكاملة .

ولا ريب في ان نجاح سارتر يعود الى انــــه لم يستخدم دوفاليرا وبالوتان ــ وغيرهما ــ كأفراد . وانما صورهم كأنماط نموذجية تنوب عن ملايين الافراد في تمثيل دورها الحقيقي على مسرح الحياة . ولم يقتصر دور سارتر على تصوير «النموذج البشري » ، وانما صور « اللحظة النموذجية » و « الجو النموذجي » فكان مهندساً بارعاً اكثر من اي شيء آخر . وان كانت هذه « الهندسة البارعة » قد تسببت في ميكانيكية الاحداث وعملية تحريكها .

غير ان المؤلف اهدانا كافة ما لديه من « نظارات حادة » و « اجهزة سمعية » لنلتقط بأقصى ما تستطيـع حواسنا ــ كل الكلمات الهادئـــة التي بلورت جوهر الدراما .

ان كابوس « الطرد » بدأ يزايل سبيلو . فقد طمأنه جورج على ان « عبقريته »

كفيلة بانقاذ الموقف ، ولكن هذا الكابوس ـ بطريقة او بأخرى ـ كان ما يزال جاثماً على قلب جول بالوتان في دار « باريس المساء » فهو يبحث مع بيرجور وكافيرنيبه عما يمكنهم ان يقدموه للقراء غداً ، فلا يجد منها غير احاديث شخصية عن البيت الذي سينهار فوق بيرجور ، و « بطاقة المترو » التي ضاعت من تافونين. وحينئذ ينفجر صائحاً .

ـ يا لكما من لصين ، اني ارى في قلبيكما سقوفاً منهارة وتذاكر مترو ! ان افكاركما ملكي وانتما تسرقانها !

ثم يسأل فجأة عن نيكراسوف الوزير السوفيتي الذي اشيع انه هرب من موسكو ، فيجيب احدهما بأنه في روما ، وثانيهما بأنه في القرم كما اكدت وكالة تاس . وحينئذ يقول :

ـ ولم لا ؟ دعونا نتحدث عنه بكثرة في الوقت الحاضر ، انتظروا اخباراً مؤكدة ، انما لا تقولوا انه في روما فليس الآن وقت الدعاية السياحية لايطاليا مع ازمة الفنادق عندنا .

وبعد قليل ، يحضر سبيلو ، وبرفقته « الفكرة » الكبيرة ، والموضوع المجلجل الذي اراده رئيسه . ان « عبقرية دوفاليرا » هي هذه الفكرة ، وتقمص شخصية الوزير السوفيتي نيكراسوف هو الموضوع !

لقد وضع جورج عصابة سوداء على عينه اليمنى ، حتى يبدو شبيهاً مطابقاً لنيكراسوف ، وما ان دخل مكتب جول وقدم نفسه ، حتى ذعر المحررون ورئيسهم ، وهبوا جميعاً واقفين ، ينحنون لعبقرية سبيلو تارة ، ولجرأة الوزير « المزعوم » تارة اخرى . بينما سبيلو يردد امام زملائه :

ـ لست عبقرياً .. انني حقير .. حقير .. حقير !

واذا ساورت جول ، الشكوك حول شخصية جورج ، فانه يلقيها بعيداً وهو

يستمع اليه .

ـ هل نسيت تعليمك المسيحي ؟ اننا نبرهن على وجود الله بحاجة الانسان اليه .

جول : (مبهوتاً) اتعرف التعليم المسيحي ؟

جورج : نحن الروس نعرف كل شيء ! واذا لم اكن نيكراسوف ، فأنت لم تعد بالوتان ، نابليون الصحافة ! أأنت بالوتان ؟

جول : نعم .

جورج : اتريد ان تبقى كذلك ؟

جول : نعم .

جورج : اذن ، انا نيكراسوف .

ونهلل وجه بالوتان ، فقد اتاه الفرج اخيراً ، ويزف الى اعضاء مجلس الادارة احدى « عينات » الاسرار المثيرة التي يحملها نيكراسوف .

ويقبل هؤلاء على عجل ، فيستقبلهم جورج قائلا :

ويتجرع الجميع اهانته بسعادة . انه سيلقي على مسامعهم كلمة طويلة بأسماء تزمع القيادةالسوفييتية اعدامهم فور استيلائها على فرنسا ، هؤلاء خدموا فرنسا ، واستحقوا وسام الشرف الذي يحق لهم ان يحملوه على صدورهم منذ اللحظة ، علامة الاعدام ! وبعد ان يستمع الجميع الى اسماء الذين سيعدمون من اعضاء مجلس الادارة يغرقون في الذهول ، لأن رئيسهم « موتون » ليس من بينهم واذن فهو (لم يخدم فرنسا) وهو (ليس شريفاً) وهو (عميل سوفييتي) .. هكذا صاحت حناجر زملائه الى ان غادرهم معزولا من منصبه .

ولكن جورج ما يزال في حاجة الى «رتوش كثيرة» حتى يصبح«نيكراسوف» الحقيقي . انه ليصارح الجميع بأنه ما يزال شيوعياً ، ولم يهرب من بلاده ، الا

ليعمل مع بقية رفاقه الهاربين على اغتصاب السلطة من (طغمة الفساد) التي تحكم الوطن في الوقت الحاضر . ولا شك انه ـ ولو بعد مائة سنة ـ سينتصر ، وتنتصر معه الشيوعية الحقيقية .

ولا يغضب الحاضرون من حديثه ، وانما يزدادون اقتناعاً بشخصيته ويصيحون في صوت واحد :

ـ بعد مائة عام ، فليكن الطوفان !

وينتهي الفصل الرابع ، بأن يصل نيكراسوف مع مجلس ادارة «باريس المساء» على اتفاق بشأن الاحاديث الصحفية التي سيخص بها الجريدة ، ومذكراته التي ستدوي في جميع انحاء العالم لتفضح النظام القائم في الاتحاد السوفياتي ، ثم يترك قلوبهم معلقة في الفضاء ، وهو في طريقه الى فندق جورج الخامس .

* فقد اخبرهم بأن سبعة من موظفي الجريدة شيوعيون .

* وان شيوعياً في كل مدينة فرنسية ، يحمل حقيبة كالتي في يده ، تحتوي على اشعاع ذري في قدرته ابادة المدينة في ثوان .

* وان مائة الف عنق فرنسي في انتظار (المقصلة السوفييتية) دون ان تدري .

في هذا الفصل ، تتضح الملامح الاولى للشخصية الرئيسية في الرواية . انها ليست جورج دوفاليرا ، ولا هي بنيكراسوف ـ الذي يتنزه بالقرم ، دون علم بشيء ـ . ان نيكراسوف سارتر ، يعبر في قوة وروعة معاً ، عن « الازمة الفرنسية » وان ابتغينا الدقة لقلنا ازمة العالم الغربي .

نيكراسوف سارتر ليس هو المحتال دوفاليرا . لان المسرحية لا تقدم لنا حادثاً يمكن القول بأنه واحد من الحوادث العديدة التي يرتكبها النصاب جورج . ان عمليات النصب والاحتيال الطبيعية التي كان يقدم عليها دوفاليرا ـ بمحض

اختياره ـ لا تتشابه من قرب أو بعد ، بأحداث مسرحية سارتر ، ولست اعني بذلك ما اجاب به سيلو على سؤال جورج .

-. انك لا تصغى الى هذه المذاهب الهدامة التي تجعل المجرم نتاجاً للمجتمع .

فقد رد عليه حينذاك .

ـ المجرم هو المجرم.

هذه الاجابة الوجودية لا تعلق بذهني ، وانا اقول بـأن نيكراسوف سارتر لا يمكن اعتباره عملا عادياً من اعمال « نصب » دوفاليرا ، لان جورج ـ بعد ان اصبح محتالا نتيجة لظروفه الموضوعية الخاصة ـ يمكن ان تصف اعماله الطبيعية ، بأنها فعال ارادية .

اما تقمصه شخصية نيكراسوف ، فليس حدثاً اختيارياً . بل اني اذهب الى بعيد واقول انه ليس تقمصاً ، ليس احتيالا ، ليس حادثة فردية .

ان نيكراسوف سارتر ، شخصية مستقلة عن دوفـاليرا ، وطبيعته الحقيقية . جورج هنـــا لا يمثل سوى « اطار » الصورة . ونيكراسوف سارتر هو الصورة الحقيقية التي اراد ان يقدمها انا صورة للازمة الفرنسية ، الازمة الاوروبية ، ازمة العالم الغربي .

وقالب (الميلودرام) الذي احتوى برفق خيوط الفصل الرابـع ، ليصل بينها والفصل الخامس لا يمكن ان نقرر غلبة سماته على فصول الدراما كلها . فسارتر يستغل الاسلوب الكوميدي في صفحة والميلودرام في الصفحة التي تليها ، والفالس في الثالثة لا لمجرد التوزيع الفني المشوق ، وانما هي النقلات المتتابعة لحركة الدراما ، تفرض سماتها على البناء الروائي في حرية تلقائية . لذلـك نحن لا نجد ـ بالتالي ـ شخصية كوميدية مثلا في الرواية . ولا نضحك من نكتة اجيد القاؤها ، وانمـــا طبيعة الاحداث ، وسيرهـــا ، هو الذي يخلق الطابع الكوميدي او الميلودرام ، بغير

ما تدخل مباشر من الشخوص .

وهكذا لا نستطيع ان نضع « نيكراسوف سارتر » في احـــدى الخانات التقليدية ، ونقول بأنه شخصية كوميدية ، او تراجيدية او غيرها ، بل ان جميع الشخصيات الروائية في هذه المسرحية ، لا تخضع مطلقاً لاية مقاييس كلاسية سبق تخطيطها ، لان الاحداث هي الفنان الوحيد الذي رسم بعناية ودقة ملامح هـــذه الشخوص . ولا شك ان المؤلف يقف وراء هذه الاحداث فاختياره لها كفيل بأن يشير الى مكانه . هذه الاحداث نفسها هي التي اشتركت في صياغة « نيكراسوف سارتر » . النماذج البشرية المحيطة به ، اللحظة الحضارية التي يعيشها ، اللحظة الزمنية التي يقف عليها ، الحيز المكاني الذي يحتويه . جميعها شاركت في صنعه ولم يكن جورج دوفاليرا سوى اطار لوحة ، رسمها آخرون غيره . وهذه اللوحة لم تتجمد مع نهاية الفصل الرابع ، لأنها صورة حية تتحرك . وتتضح معالمها باستمرار .

ومع بداية الفصل الخامس ، تتركز مهارة سارتر ، في اختيار «المرايا»التي يضع امامها نموذجه . نيكراسوف !

ان المرآة الاولى ، التي وقف تجاهها نيكراسوف سارتر هي ذاتـــه ! وقف امام هذه الذات ، ليرى نفسه في تحد . انه يشم الورود التي ارسلتها اليه هذا الصباح بعض المعجبات . فيهمس « لنشم رائحة القد . انه عطر مخيف وغامض ونتن (يشير الى الورود) هذا هو الخطر .انه الثعبان ذو الالف رأس ، الف رأس ، ان هذه الورود تنفث سما » ويلتفت الى احد حراسه قائلا « ان كل شيء مسمم هنا طالما اني احمل في الحقد » ! فاذا تساءل الحـارس بغير فهم « الحقد » ? اجابه « انها عـاطفة كريهة الرائحة ! ولكنك اذا اردت سحب الخيوط ، فيجب ان تأخذها حيث هي ولو كانت من الوحل . ان هذه الخيوط كلها في يدي ، انه يوم مجدي وليحيى الحقد طالما اني ادين له بقوتي » .

والمرآة الثانية التي وقف امامها نيكراسوف سارتر ، هي سبيلو . انه يأتي الى الفندق باكياً فقد احس بورطته اخيراً . فعندما يكشف النقاب عـــن شخصية دوفاليرا ستكون حياته قد انتهت لذلك يتوسل اليه « انا الذي اردد مائة مرة اني رجل غير شريف ! انا اكذب يا جورج ، اكذب كما اتنفس . اكذب على قرائي وعلى ابنتي وعلى معلمي .

جورج : اما كنت تكذب قبل ان تعرفني ؟

سبيلو : هذا صحيح ، ولكنني اكذب الآن بغير ضمانة الحكومة . ولا يوجد على الارض من يعرف حقيقتك سواي ، وهـــذا ما يخيفني ، فجريمتي ليست اني اكذب ، وانما هي اني اكذب وحدي .

ويتساءل سبيلو ،عما اذا كان في حوزته من الاوراق ما يثبت انه «نيكراسوف» فيدلي جورج بالمعنى الوجودي « ليست الاوراق هي التي تثبت الهوية » موحياًبأن الفعل هو جوهر الوجود الانساني للفرد . ثم يناوله ورقة صغيرة قائـلا في عنجهية « خذ اقرأ هذه البرقية انها من ماك آرثي الذي يقترح علي وظيفة كشاهـد دائم . هذه هي تهاني فرانكو وشركة الفروت كومباني واديناور والسيناتور بوجو ، لقد رفعت تصريحاتي اسعار البورصة في نيويورك ، وفي كل مكان راجت صناعـــات الحرب ! ان هناك مصالح كبيرة في الميدان . ونيكراسوف لم يعد انا فقط ، بل اصبح اسما نوعياً – او رمزياً – لكل الارواح التي تصيب المساهمين في مصانـــع التسلح . هـــذه هي الموضوعية يا صديقي ، هـــذه هي الحقيقة . ثم يلتفت الى سبيلو :

– الى اللقاء يا صديقي المسكين ، لقد أدرت الآلة ، هذا صحيح ، ولكنهـا ستسحقك اذا حاولت ايقافها .

والمرآة الثالثة التي وقف امامها نيكراسوف سارتر هي فيرونيك ، الصحفية التقدمية

ابنة سبيلو ، فقد ذهبت اليه لتحصل على تحقيق صحفي ، أو لتسخر منه . وحينئذ يقول لها « حينما تعرفت بي كنت محتالا عقرياً وحيداً ، كنت ابن اعمالي. حسناً انني ما زلت كذلك . بالامس كنت ابيع سندات وهمية ، واليوم ابيع معلومات زائفة عن روسيا . فأين هو الفرق ؟ واخيراً ، انت لا تحبين الاغنياء حباً خاصاً ! أهي جريمة كبيرة بهذا المقدار ، لكوني اخدعهم ؟

فيرونيك : اتعتقد حقاً ، انك تخدع الاغنياء ؟

جورج : من يدفع حساب الفندق والسيارة والثياب الفاخرة ؟

فيرونيك : ولماذا يدفعون ؟

جورج : لأني ابيعهم توابلي .

فيرونيك : ولماذا يشترونها منك ؟

جورج : لانهم .. ان هذا يخصهم وحدهم ، ولا اعلم عن ذلك شيئاً .

فيرونيك : ايها التعس .. انهم يشترونها منك ، ليبيعوها للفقراء . ها انت ذا يا جورج بدأت تصبح شريراً .

جورج : اني آخذ الخير والشر كليهما على عهدتي ، فانا مسؤول عن كل شيء .

هذا هو نيكراسوف سارتر اذن . او هذه هي اوروبا الغربية كما يراها سارتر .

ان الزوايا الثلاث المختلفة التي صورت حقيقة نيكراسوف تقول :

* ان الحقد هو الافراز الطبيعي لهذا المجتمع المريض ، قال نيكراسوف سارتر (ليحيا الحقد ، طالما اني ادين له بقوتي) .

* ليس التخطيط العلمي ، او التنظيم هو سبيل الكرامة الانسانية الحقة ، وانما هي ارادة الفعل المطلق عنوان هذه الكرامة . قال نيكراسوف سارتر « ليست الاوراق هي التي تثبت الهوية » وقال أيضاً « لست إلا ابن اعمالي » فالعشوائية المطلقة هي التخطيط الوجودي للانسان .

* الحرية لا تتصل بضرورة الظروف الموضوعية المحيطة بها. انها المعنى البدائي للمسؤولية يقول نيكراسوف سارتر « اني آخذ الخير والشر كلاهما على عهدتي ، فأنا مسؤول عن كل شيء » ، دون ضابط لهذه التصرفات ، ولا اعتراف بما يحيطها من ظروف ، واخيراً بلا تفسير بمنطق الاحداث .

هذه هي المعاني الماثلة امامنا في شخصية نيكراسوف سارتر . وبما بوعي من المؤلف ، او بغير وعي . وان كنت ارجح ان بعضها كان بوعي كامل . لان الكاتب عني تماماً بابراز السمات النموذجية للانسان الوجودي . والبعض الآخر كان نتيجة حتمية للسير الدرامي ، فأفلت من وعي الكاتب . اذا اثبتت الاحداث زيف هذا الانسان ، وعدم حقيقته في اغتصاب هذا الاسم .

وربما ايضاً – اوضحت لنا سمات نيكراسوف سارتر ، ان المرحلة الوجودية التي يجتازهـــا المجتمع الاوروبي الحديث ، ليست إلا « حالة نفسية » تبلورت من عناصر الخوف الرهيب ، الذي يحيط المنطقة كلها من اتون جهنم القادمة ، بعد ان تشتت ارواحهم وتبعثرت في لهيب جهنم السابـــقة ، ومن الاخطاء الشائعة ، ان تحتسب هذه « الحالة النفسية » فلسفة انسانية ، او غير انسانية .

واعود الى المعاني التي ساقها سارتر في نموذجه نيكراسوف ، فأقول ان التعبير الدرامي عن تطور الحدث ، هو صاحب الفضل الاول في تبيان هذه المعاني . ذلك ان الموضوعية في الحوار التصويري ، يتميز بها الفنان في اجادته ادارة دفة الحوار نحو الذروة الدرامية . فتتجلى الاحداث والصور والنماذج ، عن الحقيقة الانسانية ، دون ما تدخل من المؤلف ، حتى ان بعض هـــذه المعاني – كما سبق ان ذكرت – لم يكن الكاتب يستهدف وجودها فعلا . بل انه لو كان قد تعرف عليها اثناء السياق لما تردد في تجنبها . وقد نتج عن ذلك ان تألقت حركة الدراما في تتابع جذاب لا تشوبه هذه اللقطات الوجودية التي اصر المؤلف على استعمالها . حتى ان عـــدداً من هذه اللقطات تحدد في مجموعة تعبيرات خاصة ، لا تخـــلو مـــن تقريرية لو

اخذت على حدة ، ولكنها جاءت وسط السياق ، امراً طبيعياً خالياً من كل تقرير .

لم يكن الفصل الخامس اذن إلا « جلسة سرية » بين نيكراسوف سارتر وبين نفسه وسيبلو وفيرونيك . اما الفصل السادس فكان « جلسة علنية » بينه وبين « العالم الحر » .

والعالم الحر في مسرحية سارتر ، يتمثل في بودوان وشابوي – من بوليس الدفاع عن الوطن – والمفتش جوبليه – من البوليس القضائي ، والسيدة بوندمن – مرشحة الحكومة ، ودوميدوف – الروسي الهارب من وطنه – وجول بالوتان، واعضاء مجلس ادارة صحيفته ، وموتون رئيسه السابق .

يستعرض سارتر سمات هذا العالم الحر ، فيصور الصراع بين جهازين من اعمدة الدولة الفرنسية . ان بودوان وشابوي يعملان على بقاء اسطورة نيكراسوف ، دفاعاً عن الوطن ، او دفاعاً عن العالم الحر . والمفتش جوبليه يبحث عن جورج دوفاليرا ، اي انه سيكشف مصادفة عن حقيقة نيكراسوف ، ولكنه تلبيةلعدالة القضاء الفرنسي ، يجب ان يقبض على دوفاليرا .

هذا نموذج للصراع ، قدمه سارتر في « حيز » نموذجي ، هو صالون السيدة بونوجي ، حيث يدور صراع آخر بين موتون ودوميدوف من جانب ، والمدعوين جميعاً من جانب آخر ، موتون ينشد العودة الى رئاسة مجلس ادارة باريس المساء ، بأن يثبت زيف نيكراسوف ، والدليل هو دوميدوف الروسي الهاربالذييعرف جيداً نيكراسوف الحقيقي عندما كان في الاتحاد السوفياتي .والمدعوونفيالطرف المقابل لا يصدقون غير الاسطورة الحية امامهم . والدليل ان موتون لم يعدمواطناً فرنسياً في نظرهم، بعد ما اكدلهمنيكراسوف سارتر ، انه لن يعدم اذامااستولت القيادة السوفييتية على فرنسا .

اما جورج دوفاليرا فيؤكد لنا شيئاً هاماً بتساؤله :

« ايمكن لرجل واحد ان يكون موضوعاً لكل هذا الحب والحقد ؟ على اية حال ، لست انا المحبوب او المكروه ، ما لنا الا صورة » .

والحقيقة ـ كما اوضحت ـ انه اطار الصورة ، لا الصورة نفسها .

والمدعوون ـ من احد شعوب العالم الحر ـ تمثلهم احدى السيدات حين سألت نيكراسوف سارتر .

ـ يسرني يا سيدي ان يكون لي ولد منك .

واجاب جورج :

ـ سنفكر في ذلك يا سيدتي .

ونيرسيا ـ الرئيس الجديد لمجلس ادارة بيروت المساء ـ يشير الى تصريحات نيكراسوف سارتر التي زكمت الانوف من رائحة الاتحاد السوفييتي ، ويقول حسناً ان شعار جريدتنا هو الحقيقة العارية . بينما جول يحاول ان يقنع نيكراسوف سارتر ، بمناسبة ما نشرته الصحيفة من اقوال لم يكتبها « اتعتقد ان قراءنا يذكرون ما قرأوا من يوم الى يوم يا صديقي ، لو كانت عندهم ذاكرة ، لما استطعنا ان ننشر حتى النشرة الجوية » فاذا هدد جول بأن يعطي ما لديه من معلومات مثيرة الى جريدة اخرى ، قال بالوتان « لقد فات الاوان يا سيدي . المهم هو رد الفعل السريع للصدمة . ولو انك قلت لنا غداً ان الروس يأكلون اولادهم ، فان القارىء لن يتأثر بذلك » .

وينتهي حفل السيدة كونومي بعد ان طارت الحقيقة في الهواء ، ولا احد يعرف . هل هي الحقيقة ، ام ان نيكراسوف هو المحتال دوفاليرا ؟ . لقد توتر الحفل ، بعد ان التقى دوميدوف مع جورج ، ثم اعلن جهاراً انه نيكراسوف ! فالمحرر رأى فرصة النجاة من الكذب حين همس للمفتش جوبليه ، بأن دوفاليرا على

قيد خطوات منه . واحتدم الصراع تواً بين الدفاع عـــن الوطن ممثلا في بودوان وشابوي ، وبين البوليس القضائي ممثلا في جوبليه .

ولا ينتهي الموقف الا مع الفصل السابع حيث يلتقي جورج مع فيرونيك في بيتها مرة اخرى .

ان نيكراسوف سارتر ـ هذه اللوحة الانسانية الصادقة لم يعد له وجود ، ولكن اللوحة لم تتحطم لانها قائمة في ذهن كل فرنسي ، وكل غربي ، وكل مـن ينتمي الى العالم الحر . لانها صورة الازمة التي يعيشها الناس في كل زمان تتبارى فيه الجيوش المصنوعة من جلود البشر .

نيكراسوف سارتر لم يمت ، وانماهو حتى في قلب كل انسان يعاني ظلمة النظم غير الانسانية .

اما الاطار المسكين ، جورج دوفاليرا ، فقد حملته الريح من بين يدي القضاء والدفاع عن الوطن جميعاً . حملته الى الصورة مـن جديد في مكان آخر ، ليحيا الناس مأساتهم كل يوم . وعشاق المأساة مـــن اعضاء مجلس الادارة في « باريس المساء » يحاولون اسدال الستار على الفصل الثامن ، واحدهم ينظر من النافذة الى اشعة النهار الجديد .

ـ « الفجر ! اني لم أره منذ خمسة وعشرين عـاماً . لكم هرم ؟ . بينما الآخر ينزع وسام الشرف او علامة الموت مـــن فوق صدره وهو يتمتم بحزن « انتهى الامر ، سنموت على الفراش » !

ويتثاءب احدهم ، فيعلق رابع « ما هذا التكالب على الاستلقاء على السرير ؟ لا داعي للعجلة طالما انت واثق من انك سوف تموت عليه » .

ومن جديد ، يفكر الرئيس موتون في عنوان لموضوع مجلجل يطغى على انباء الفضيحة ، ويقترح لذلك هذا العنوان « جورج دوفاليرا يبيـع نفسه للشيوعيين »

والعنوان الإضافي « السوفييت يخطفون نيكراسوف اثناء حفلة استقبال في منزل السيدة بونومي » .

وهكذا دارت الدوامة دورتها ، والمأساة هي هي لم تتغير . لقد ماتت الكذبة لتنمو بعدها « اكذوبة اضخم » .

ولا ينزل الستار لان المسرحية « مفتوحة » ان جاز هـــذا التعبير عما اراده سارتر ، وهو يسلمنا خيوط الازمة خيطاً خيطاً .

ومنذ بعيد . والمسرح الفرنسي هو الاب الروحي لكافـــة حركات التجديد التكنيكية في المسرح الاوروبي . ومسرح سارتر – لا ريب – حلقة جديدة من حركات التجديد هذه . فالقضايا الذهنية التي يناقشها فرضت عليه انتاج قالب فني جديد ، يتسع للمحتوى الفكري الذي تشتمل عليه هذه القضايا .

والوجودية – في رأيي – ليست إلا « حالة نفسية » كما قلت ، ولذا كان الطابع السيكولوجي هو الغالب على جميع الاعمال الفنية التي تناولت هذه الحالة بالتعبير .

ومن البديهيات في الادب والفن ، ان السرد الروائي يستوعب التجربة النفسية بدرجـــة اعمق من الحوار . ولذا كانت « الرواية » اسبق الاطر الفنية الى تجسيد التجربة الوجودية . الى ان تمثلت هذه التجربة في اشكال تعبيرية خاصة بها وحدها . فحينئذ تمكن المسرح من استيعابها . ومن ثم اصبحت « الحالة النفسية » وقضاياها الذهنية لا تستهدف لذاتها ، وانما تحولت الى مجموعة تعبيرات ، تيسر استخدامها في تضاعيف تجارب اكبر واكثر شمولا .

وروايـــة « نيكراسوف » من التجارب المسرحية التي لم يقتصر كاتبها على التعبير عن « حـــالة نفسية » بالمعنى الفردي الضيق ، وان اشتملت على حالات نفسية فردية متفرقة كانت رمزاً تعبيرية تنوب عن تعريفات طويلة لنظرة سارتر

الى الحياة . ولكن ذلك لم يخف الهدف الكبير العميق ، الذي قصد به سارتر ، وهو « الحالة النفسية » لفرنسا ، بل اوروبا ، والعالم الحر بأسره.

لم يناقش سارتر اذن « قضية ذهنية » فلم يجنح الى التجريد في تصوير شخوصه وتحريكهم . ولم يلتفت الى تجربة سيكولوجية من النوع الفردي الخاص ، تنتحي به وجهة التشريح النفسي والتبرير العلمي ، في التعبير عن الموقف السلوكي .

لهذا كله ، تتابعت « نيكراسوف » في خيوط درامية ، كانت الاحداث تتناوب جذبها وشدها ، ثم تناولها القارىء في النهاية ، وامسك بحقيقة المأساة . وتمثلت براعة سارتر في التخطيط الهندسي المتكامل لهيكل الرواية ، فخلت من التكلف والافتعال . لم يرسم شخوصه مقدماً ، ليفرضهم على الاحداث ، وتفرض هذه نفسها على القارىء . وانما تركهم يتطورون مع الاحداث . ولا اعني بذلك ، ان الرواية اتسمت بالعفوية ، لأن ارادة الفنان كانت في اختياره النماذج المعبرة .

ثم كانت النتيجة الموضوعية في النهاية . ادانة النظام القائم ! ولكن ما هي طبيعة هذه الادانة ؟ ما جوهرها ؟ هذا ما لم يجب عليه سارتر ، لأنه اكتفى بتجسيد الازمة ، وحسب ، وقدم لنا « نيكراسوف » فيلسوفاً لها معبراً عن بلوغها الذروة .

وهذه وقفة عظيمة من سارتر ، الى جانب قوى السلام في العالم . فلقد فضح الخدعة العظيمة التي تعيشها فرنسا ، وتتنفس مأساتها كل لحظة . وما الدول إلا « محتال » عظيم ايضاً ، يجند كل قواه في اشاعة الزلفى والنفاق والوصولية ، وبقية الخلايا « الحرة » التي تمد العالم الحر بالحياة .

هي وقفة عظيمة فحسب ، كتلك التي رأيناها في « المومس الفاضلة » عندما

كشف القناع عن حقيقة « الوقار » الامريكي ، والقداسة الامريكية .

هي وقفة عظيمة لا تنسينا ابداً « الايدي القذرة » لانها مجرد وقفة ، وليست « نقطة تحول » كما توهم السذج والبسطاء .

ان نيكراسوف سارتر ، هو التمثال الذي اقامه لفيلسوف الازمة الفرنسية ، عند مدخل باريس .

الحبّ والجنس في الأدب الغربي

في حيثيات الافراج عن قصة « ارض الله الصغيرة » للكاتب الامريكي ارسكين كالدويل ، يقول رئيس المحكمة مشيراً الى ماجاء في الرواية من معان جنسية « ليس من كتاب يمكن ان يحاكم على اساس هذه الفقرات وحدها، والا اضطررنا الى ان نحرم ادب اريستوفان او تشوسر او بوكاشيو ، بل حتى الكتاب المقدس نفسه » .

ولا شك ان القاضي لم يستهدف من هذه العبارة الا المفارقة في تصنيفه كتب الدين ، جنباً الى جنب كتب الدنيا في تناولها موضوع الجنس . ولكنا هنا سنستعير كلمات رجل القانون على وجه آخر فنقول « ان الجنس كان محوراً للآداب والفنون منذ فجر التاريخ حيث كان الانسان البدائي يعبر عن مشكلات حياته المختلفة – ومنها الجنس – فيما اورثه ايانا من حكايات واساطير وملاحم . والتوراة وحدها تروي لنا عشرات القصص التي تدور حول الجنس ، كمشكلة قائمة بذاتها حيناً ، او كاحدى زوايا الحياة العريضة حيناً آخر .

ففي حكاية ابنتي لوط اللتين ضاجعتا اباهما بعد ان اسكرتاه بالخمر ، كان الجنس هو « القضية الاساسية » التي عالجتها القصة ، على حين انه في « شمشون ودليلة » كان بمثابة احد خطوطها .

وفي « اوديب » من الادب اليوناني ، و « جودر الصياد » من الف ليلة وليلة ، كانت العلاقة الجنسية في كلتيهما « شاذة » عن المعايير الاخلاقية السائدة ، اوالتقاليد والعادات المألوفة .

ثم جاءت آداب العالم فيما بعد ، ورأت شبهاً قوياً بين ملامح المجتمعات العبودية القديمة والمجتمعات الحديثة . والحقيقة ان هناك بالفعل ما يمكن تسميته برابطة الدم بين المجتمع البدائي بعد دخوله مرحلة الملكية الفردية ، وبقية ما تلاه من مجتمعات قائمة على المنافسة الاقتصادية .

وهكذا اكتشفت آداب العالم الحديث في اساطير العالم القديم وحكاياته وملاحمه ، قوالب جاهزة سرعان ما صبت فيها مآسيها الجديدة . فنرى اوسكار وايلد يتخذ من قصة « سالومي » في التوراة خامة فنية لاحدى مسرحياته . وكثير من الشعراء صنعوا من « نشيد الانشاد » اشعاراً تفيض بحرارة الحب الجنسي . وشمشون ودليلة اصبحا من الشخصيات الحية في ادب العالم . وهناك الف ليلة وليلة التي امدت كبار الادباء بأخصب اعمالهم ، مثل : هملتون ، وديدرو ، وبيرلويس ، ولسنج ، وبور ماشيه .

*

فاذا تخطينا المرحلة الحاسمة في تكوين المجتمع الانساني ، بانتقاله من مرحلة النظام المشاعي الاول الى الملكية الفردية ، فاننا نجد المشكلة الجنسية قد تبلورت بشكل واضح بعد ان كانت مذابة في ظل الزواج الجماعي . وتحددت فيما خلفه الانسان القديم من فنون بدائية . ثم تلت ذلك خطوات جديدة للانسان ، تمكن

بها ان يوضح مشكلاته الحيوية في اطر تعبيرية جديدة ، فنحن نلتقي – ابان القرون الوسطى – مثلا – بالكاتب الايطالي بوكاشيو في كتابه العظيم «ديكاميرون» وهو مجموعة صور حية لذلك العصر ، فهل كان الجنس احد موضوعات هذا الكتاب ؟

الحق ان صفحة واحدة من مؤلف بوكاشيو لا تخلو من مساس هذا الموضوع عن قرب او بعد ولكن على نحو مغاير تماماً لما كان عليه التراث القديم ، ذلك ان المجتمع الاقطاعي الجديد كان يختلف ، في وجوه كثيرة ، عن المجتمعات العبودية الواغلة في القدم .

حقاً ، اننا نرى الخيانة والعشق وبائعات الهوى تشكل العناوين الرئيسية من قضايا المجتمع الجديد ، مثلما كانت فيما مضى . إلا ان التفاصيل الاجتماعية الدقيقة التي نمت مع الاقطاع استحدثت معها تفاصيل اخرى اكثر دقة في تذوق الانسان للحياة ، وتعبير الفنان عنها . ومن هنا تولدت الفروق المتعددة بين اساليب القدامى في تجسيد مشكلة الجنس ، وبين اسلوب بوكاشيو . فبينما كان الفنان القديم يصور القضية ككل ، وفي اصغر حيز مساحي ممكن (كما نلحظ ذلك بوضوح في اسطورة مصرية قديمة تعرف بقصة الاخوين) ، جاء الكاتب الايطالي على اعتاب عصر النهضة ، ليعنى – الى حد ما – ببعض التفاصيل والزوايا والمتعرجات .. الخ مما اعطى فنه طابعاً يتميز بالتشويق والاثارة الوجدانية والتعاطف مع جزئيات الحكاية واحدة فواحدة . وكلها تعثر على استجابة الانسان الذي يعاني قسوة الانتقال الى مرحلة تاريخية جديدة .

اخذ الانسان يحث سيره في طريق التقدم ، حتى اذا التقى باحدى مراحل تطوره ، تأزمت روحه بين القيم الاقطاعية القديمة ، وقيم المجتمع الصناعي الوليد ، وراح يصور هذه الازمة في قالب جديد هو القالب الرومانسي . والفنان الرومانسي

هو الانسان الرومانسي عصارة المجتمع الجديد الذي رأى المرأة بمنظار ملائكي حالم، فأصبح الجنس « دنساً » لا يليق بالمحبين الاطهار .

وبرغم ان مشكلة الجنس قد زادت احتداماً كلما زادت العلاقات الاجتماعية بين الافراد تنظيما وتعقيداً ، فانها لم تجد صدى ايجابياً من الفن الرومانسي ، وانما تعبيراً سلبياً هروبياً تتميز به دائماً نقاط التحول ومراحل الانتقال ، بكل ما لديها من امكانيات التوتر والشك والاهتزاز .

وما ان بدأ هذا المجتمع يستقر على نحو ما ، حتى قام « رد الفعل » بالانقضاض على قلوب افراده ، فأضاء الغشاء الرومانسي الذي يغلف نفوسهم واعماقهم .

كانت الرأسمالية قد احست بالراحة بين احضان المجتمع الجديد ، في الوقت الذي كانت فيه الفلسفة الميكانيكية تنزل ضيفاً على الاقتصاد والاجتماع وألوان النشاط الانساني كافة . وكانت هذه الفلسفة تقول « ان العامل الاقتصادي انما هو كل شيء ؟ هو محور التطور ، واساس الحياة .. الخ ، وانعكست على صفحات الادب الواقعي في ذلك الحين ، فكان مفهوم الادباء للواقعية ان ينقلوا هذا المجتمع الذي يعيشونه صوراً طبق الاصل الى صفحات الكتب ، هكذا فعل بلزاك وستاندال الذي وصف الرواية بأنها مرآة متنقلة في الطريق .

وكان الطريق – كما هو شأنه – غاصاً ببائعات المتعة والعشاق والمراهقات والشواذ، وصوّر بلزاك في « الكوميديا الانسانية » اوضاعاً مختلفة لمشكلة الناس اليومية : الجنس .. ولكنه احاطها بهذا السياج الحديدي الذي فرضته فلسفة العصر الميكانيكي . فجاء العامل الاقتصادي الاب الشرعي لقضية الجنس في هزيمتها وانتصارها ، في استقامتها وانحرافها . في جميع اشكالها . واحسسنا الفلسفة والمعنى نفسيهما في « مدام بوفاري » . كان في استطاعة فلوبير ان يملأ الصفحات الطوال بتشريح العلاقة البدنية بين الرجل والمرأة ، وخاصة ان محور قصته يدور حول تحديد مفهوم

عصره لهذه العلاقة . لكنا نراه يقتصر على المجاز الفني الرائع ، فيذكر مثلا ان « ايما » استطاعت ان تحصل على اذن من زوجها بأن تذهب الى المدينة مرة كل اسبوع لتتعلم الموسيقى ، حيث كانت تلتقي – في الحقيقة – بعشيقها وما انانقضى شهر حتى بدا انها احرزت تقدماً كبيراً في العزف) ! وفي لقائها الجنسي الاول مع مع ليون لا يذكر المؤلف الا انهما ركبا عربة مقفلة من جميع الجوانب وطلبا من السائق الا يتوقف حتى صدور اوامر اخرى . « وحوالي الساعة السادسة توقفت العربة بشارع خلفي ، وهبطت منها امرأة تسدل على وجهها قناعاً وسارت دون ان تلتفت » .

وهكذا يمكن القول بأن فلوبير – في براعة تكنيكية ممتازة – نجح في تقديم نظرة عصره الى الجنس، تلك النظرة التي لم ترفع العلاقة الحميمة بين الرجل والانثى إلى مستوى انساني ، وان استطاعت رفعها إلى مستوى البورصة ، فقد انبأنا فلوبير ان مفهوم عصره للجنس كان مفهوماً ميكانيكياً . فالسياج المادي يحكم هـذه العلاقة الانسانية بسياج حديدي لا يرحم . الرجل يوظف فرنكاته في استدعاء زوجات اصدقائه الى فراش انهكته صنوف المتع . والنساء تستنزف لعابهن احلام جديدة لا تمت الى الرومانسية بصلة ، احلام مملوءة برنين الذهب . والمجتمع الاوروبي في ذلك الوقت عملاق ضخم يقف وحده على قمة جبل مـن الذهب يقدم للناس وصاياه العشر .

ومن ثم كان طبيعياً ان يقدم فلوبير الى المحاكمة بتهمة الترويج للدعارة والالحاد، لأنه نزع القناع الخلقي عن وجه مجتمعه ، فاذا بالمادة – لا الوصايا العشر – هي غذاؤه الوحيد .

*

تخاذلت الفلسفة المادية الميكانيكية امام انتصارات الانسان المذهلة في ميدان

علم البيولوجيا ، لكنها لم تسلس قيادتها تماماً للغازي الجديد ، وانما حاولت جهدها ان توفق الى صلح او معاهدة تقيها شر الهزيمة التامة . وربما وفقت بالفعل في اصابة هذا الهدف حيث ان البناء الاجتماعي لم يكن قد توتر بعد بهزات جذرية عنيفة .

ومن هنا افادت المادية البحتة من بقائها في حماية المرحلة الانتقالية التي يجتازها المجتمع ولم تستطع نظريات الوراثة وغيرها من دلالات البيولوجيا الحديثة ان تمحو اثر الفلسفات السائدة اما الفنون ـ هذا الترمومتر الصادق التأثر والبالغ الحساسية ـ فقد سجلت الدلالة القادمة مع الفلسفة البيولوجية الوافـدة ، واذا بأنابيب المعمل واجهزته تنتقل عدواها الى الادب ، فيسود الاتجاه الطبيعي (الفيزيقي) فنون اواخر القرن التاسع عشر ، وتخرج الينا « نانا » من معمل اميل زولا ، انسانـــة لا يحرك حياتها ، إلا ما يجري في شرايينها من دم ، فهي لا تصبح « تاجرة متعة » إلا لأن طبيعتها الموروثة أرادت لها ذلك .

ومع الانفاس الاخيرة لهذا القرن « التاسع عشر » كان الانسان الحديث يعاني ويلات الجمود التي اصابت حيـــاته ، عندما رأى نفسه مكبلا باغلال قدرية هي الاقتصاد تارة ، وهي العلوم العضوية تارة اخرى . وما ان اخذ يتنهد لفكاكه من أسر هذه القيود ، حتى هبت عليه رياح القرن العشرين تحمل معها ابشع الاحلام المزعجة .. الحرب !

وظلت الحرب كابوساً مزعجاً رهيباً يتناوب مداعبة قلوب البشر على حلقات مفزعة . وتهاوت مع الاجساد المحترقة في الميدان ، ما كانت تحتويه هذه الاجساد من قيم ، فيكتب هيمنجواي في رائعته « وداع السلاح » قصة ذلك الشاب الامريكي الذي تطوع للقتال في صفوف الحلفاء خلال الحرب العالمية الاولى ، وفي اتون المعركة يحس احساساً غريباً حين لا يجد جواباً لهذا السؤال .. لماذا الحرب ؟ على حين يتحرك التساؤل نفسه على شفتي الممرضة الانجليزية المتطوعة للهدف نفسه .

وتذوب علامات الاستفهام العالقة بالشفاه ، لتحل مكانها قبــلة عميقة من نار تحملها إلى الفراش ولكن الجبهة تعاود نداءها السحري ، فيفترق العشيقان الى حين ، الى ان تميل شمس النصر ناحية الغروب ، فيوقد الحماس لهيبه في القلوب ، ويجرح الشاب في ساقيه جراحاً بالغة ، غير انه يعود الى الحرب مرة ثانية . وعند انسحاب فرقته من الميدان ، ينهار كل ما لديه من مثل ، لان اجابة شافية للسؤال لم تتعمق في وجدانه ، ويعود الى حبيبته .. في الفراش !

والكاتب الامريكي لم يخط السطور الاولى في روايته غداة الحرب ، لقد كتبها منذ وقت قريب ، فور حصوله على تفسيرات اقرب الى الحقيقة عن الحروب . اما الذي حدث غداة الحرب فعلا – بعد ان تزلزلت عروش القيم واندكت حصون المثل العليا – الذي حدث هو تغير المقياس الحضاري للعالم . فبعد ان كان الاقتصاد هو الذي يطوق اعناق البشر ، والبيولوجيا تسجن ارواحهم في اقفاص من لحم ودم ، جاء فرويد ليقول شيئاً آخر .

قال فرويد « ان الجنس هو الجذر الاصيل لجميع نشاطاتنا » . وكأنما كان صوته دقات الجرس ، لينطلق من بعده ادباء اوروبا وامريكا ، فيستلوا مشارطهم الفرويدية لتشريح النفس الانسانية فاذا بها خالية من كل شيء سوى الجنس !يقول د . ه . لورنس في مقدمة روايته « عشيق الليدي تشاترلي » . « اننــا نعيش في عصر مأساة واضحة برغم اننا نرفض تقبله على انه مأساة . لقــد وقعت الطامة ، ونحن الآن وسط الخرائب » .

هذا احساس عميق جداً بالمأساة – تماماً كاحساس فرويد – ولكنهما يرفضان تقبل الامر على انه مأساة كما يؤكد لورنس .

وقصة (عشيق الليدي تشاترلي) من اولى ثمرات الحرب ، فهي قصة زوجة من الطبقة العليا الانجليزية ، تزوجت لوردا شاباً احبته واحبها ، وما لبثت الحرب ان

اقعدته الى كرسيه وتملأ الفاجعة قلبه بمرارة قاسية ، ثم التقت السيدة النبيلة ذات يوم وحارس حديقتها — الرجل الفارع الطول ، الغليظ الطبع — الذي كان جنديا في الهند ، ولما عاد الى وطنه لم يجد غير هذا المأوى . فأحبت المرأة هذا الرجل ، واستسلمت له . وكلما عادت من كوخه الصغير الى قصر زوجها اللورد العاجز الذي حطمت الحرب نفسيته وجسده ، كانت تقفز الطريق قفزاً بعد ان كانت ، تحس بحياتها عبئاً على كتفيها . يصف لورنس لحظات عودتها بأسلوب شعري غني بالصور .

« .. وبينما كانت تسرع في طريقها الى البيت لاح لها العالم كأنه حلم ، وبدت لها اشجار الحديقة كأنها قلوع سفينة عائدة من رحلة ، بل لقد تخيلت انها هي نفسها سفينة القت مراسيها عند المرفأ هادئة مطمئنة واحست ان المنحدر المتجه نحو البيت ينبض حياة » .

ولقد اثارت هذه القصة فور صدورها ما دفع مؤلفها الى الهجرة من انجلترا . وان ظل حريصاً على طرق الموضوع نفسه في اعماله الادبية التالية ، لأن وراء هذا الالحاح الغائم كانت هناك « نظرية » في الحياة والسلوك تعيش في ذهنه ووجدانه .

ومحور النظرية ان الجنس ليس مظهراً لنشاط الانسان ، بل هو أصل هذا النشاط ويفسر ذلك بقوله « العالم قد شاخ وهرم حين عاش بالذهن ، ولا بد له — لكي يعود الى شبابه — ان يعيش في الحياة والصورة المثالية للانسان هي انسان القبائل البدائية ، في حوض الامازون بأمريكا اللاتينية ، وفي غابات افريقية واحراج استراليا ، ذلك الانسان الذي يباشر انسانيته ويمارس حيويته على اوسع نطاق . واذا ارادت اوروبا ان تسترد شبابها ، وان تنجو من افلاسها النفسي الرهيب . فعليها ان تعود الى تلك الصورة « الطبيعية للحياة » ! .

لا ينبغي ان ندهش حين تقترن دعوة لورنس الى الانسان الجنسي — الذي هو النهاية اعلى مرحلة في دعوة الانسان البيولوجي — بدعوته الى العودة السريعة نحو احضان الغابة فلقد تلاشت محاولة « موبسان » لايجاد مفهوم علمي للجنس ، واقبل فرويد امتداداً حاداً للفلسفة الفيزيقية ، ليخطط دائرة بيولوجية ضيقة دعاهـــا « الجنس » . ذلك ان التكوين النفسي للعالم الاوروبي المعاصر لموبسان ، كان قد تغير تماماً بفعل الاهتزازات الاوروبية المضطربة التي رافقت اوائل القرن العشرين وبوادر الحرب الاولى .

وما ان وضعت الحرب اوزارها ، حتى كان الضياع يظلل العالم بسحابة سوداء ضخمة والانسان يغمض عينيه عن المسرحية الدامية التي امامه ، ويهجر الواقـــع الخارجي المحيط به فيبدأ رحلة طويلة داخل تلافيف ذاته ، وهناك تنزف اعماقـه بأحلام غريبة تختلف عن احلام الرومانسيين القدامى ، لانها لا تحلق في سماء فضية مزينة بالورود والازهار . انها احلام من نوع خاص وجديد ، لا تجتر ذكريات الماضي ، ولا تكتشف معالم المستقبل . انها تعيش لحظة حية في حاضرها ، لحـظة سوداء دامية ، كوحش يلتهم فريسة لا يرضيه ان يبقى لها حياتها .

وكان لا بد للفنان الذي نصبه التاريخ لساناً معبراً عن هذه الازمة ، ان يغمس ريشته في اعماق جيله التعس ، ليستخرج هذه الاحلام ويواجه بها الشمس ، كان لا بد للكاتب الانجليزي « جيمس جويس » ان يسود مئات الصفحات بدماء هذا الجيل .. الدماء القاتمة التي تتكلم في ساعات عشر فتروي المأساة الكاملة لانسان ما بعد الحرب .

كان طبيعياً ان تكون قصة « يولسيس » مونولوجا داخلياً كما أراد لها جويس الذي استشعر في عمق كارثة « الانسان الداخلي » ان شئنا الدقة في التعبير عـــن المكان الحقيقي الذي استؤنفت فيه المعركة . اذ ما ان انتصبت في ميادين القتال

حتى بدأت في جبهة جديدة داخل البشر .

وقصة « يولسيس » تصف البطل في جنازة صديق ، ففي احد المطاعم ، ففي بيت للدعارة ، ثم يسهب في وصف الخواطر الجنسية لاحدى النساء اسهاباً يبلغ حد البشاعة .

والقصة تبدأ في الرابعة بعد الظهر وتنتهي قرب الثانية او الثالثة من صباح اليوم التالي . قالت عنها الناقدة الانجليزية دوروثي هير « انها لوحة عالم ما بين الحربين » . ذلك لان ادب جويس قدم لنا الانسان واحدى قدميه تتلظى بلهيب الحرب الاولى ، والقدم الاخرى تستقبل نار الحرب الثانية ، وهو بين النارين يعصب عينيه بكلتا يديه ليحول بين جدران ذاته من الداخل حتى يتنسم رائحة الحريق ، فيسيل لعابه - وهو لا يزال في الداخل - الى امرأة ، لعلها تنجح في تبرير خياله ولكن .. عبثاً .

هذا هو معنى الجنس في ادب جويس ، انه لا يوافق لورنس على ان الحرب تحطم نفسية الرجال وقيم النساء فترتمي المرأة في اقرب احضان قوية فقط ، انه يضيف معنى جديداً هاماً ، فالحرب تطرد الانسان من الواقع الخارجي ، الى داخل نفسه ، وهناك تنكمش اهتماماته بعد ان فقد همزة الوصل الواعية بينه وبين العالم ، فيتقوقع مع الاحاسيس البدنية وزفرات الجنس .

اننا لا نرى في ادب جويس العلاقة الحسية بين الرجل والمرأة ، ومن ثم نفتقد عنده معنى الجنس كعلاقة انسانية ، لان القوقعة الذاتية التي اضطر انسان ما بين الحربين للهروب اليها ، لا تجعل من اهتمامه بالجنس إلا مجرد استرسال في خواطر مبعثرة تقف حائلا بينه وبين علاقة واقعية يمكن ان نستشف بها مفهومه في الجنس.

*

وبعد الحرب العالمية الثانية وخلالها ، كانت الظروف الصعبة المريرة التي خلقت

ذلك الاتجاه قـد تفاقمت . وحينئذ نرى امتداداً لجويس في « فوكنر » ونصافح كالدويل ونتعرف على الحركات الفنية المؤمنة بما هو فوق الواقع ، وما تحته ، وعلى جانبيه ، ولكنها بعيدة عنه كل البعد .

ولسنا نزعم ان هذه التيارات جميعاً كانت تعبيراً حاسماً عن المرحلة الجديدة . فما نجده عند سارتر في « المومس الفاضلة » حيث يجعل من الجنس«ارضية للدراما» لا نجده عند ساجان التي تجعل من الجنس قضية تافهة لا تستحق ان تناقش . وفي الوقت نفسه لا نعثر في الادب السوفييتي على تعبير ما عن هذه المشكلات الحية — باستثناء رواية فاديف المسماه «الرجل التاسع عشر» — برغم ان السينما السوفيتية تعرض لنا في بعض الاحيان ، ما يفهم منه ان الجنس لا يزال مشكلة يعاني منها المجتمع الجديد ومن ثم نضطر الى تكرار السؤال . لماذا لم يقدم لنا الادباء السوفييت تعبيراً فنياً صادقاً عن هذا الجانب من جوانب الحياة ؟ . فليس هناك موضوع في العالم يمكن ان ننزع عنه صلاحيته للفن ، غاية الامر ان نظرتنا للموضوع هي التي تختلف .

ولقد بدا واضحاً من عرضنا لتطور مفهوم الجنس عبر العصور ، ان هذه العلاقة جديرة بأن يتناولها الادباء والفنانون في كل زمان ومكان ، ولكنا دائماً كنا نصر على ان منهج الكاتب او الفنان في التعبير هو الذي يعين بشكل حاسم ، ما اذا كان الكلام فناً ، او مجرد هذيان رخيص ؟ ان مؤلف « لوليتا » لم يصنع الا بيتاً متحركاً من زجاج شفاف بداخله مأساة بطلها رجل مريض وطفلة . ثم اخذ — بالمطبعة والورق — يدور بهذا البيت العجيب المثير على ملايين القراء . وليس هذا هو الفن ، ليس مجموعة مذكرات مخبولة لانسان ينزف انسانيته يوماً فيوماً تحت وطأة المرحلة الحضارية التي يقاسيها في مكان ما من العالم .

الثلاثية بين جوميه ونجيب محفوظ

سئل الاستاذ نجيب محفوظ . من هو الناقد ؟ فأجاب : (ان يكون له عقل فيلسوف وضمير قاض وقلب انسان . فينبغي اولا ان يكون عالماً متبحراً في الشكل الادبي الذي ينقده بصفة خاصة . وفي الادب عامة ، بصفة عامة ، الى ثقافة انسانية شاملة . وعليه ثانياً ان يتحرى العدل والنزاهة والامانة ، في تفسيره وحكمه وتقويمه . وان يحاسب نفسه على ذلك حساب القاضي الامين ، باعتبار ان احكامه موجهة الى عمل انساني جدير بالاحترام ، والى عقول شباب يجب ان توجه التوجيه الصحيح السليم . وعليه ثالثاً ان يعالج موضوعه بقلب صاف ، ونفس متطهرة من كل ميل او زيغ او احساس غير ابيض ، ليصدر احكاماً صادقة ، لا يراعى فيها إلا وجه الحق وحده) .

وهذا الشهر ، صدرت الدراسة التي كتبها الراهب الفرنسي الاب جاك جوميه ، ونقلها الى العربية الدكتور نظمي لوقا . وقد عرض فيها الكاتب لثلاثية نجيب نجيب محفوظ (بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية) .

فالى اي مدى ينطبق تعريف نجيب للناقد ، على هذه الدراسة الجديدة ؟

*

ويحق اولا ان نحني رؤوسنا لهذا الكاتب الاجنبي ، الذي اهتم باحدى روائع ادبنا المعاصر فلم يقصر اهتمامه على مقال سريع ، يجامل به الادب العربي . بل اقبل على العمل الكبير ، في جهد وحب ومثابرة ، انتجت دراسة صادقة مخلصة ، تقع في مائة صفحة كاملة . وهو بذلك ، اعطى نقادنا درساً . فالفنان الذي يقضي سبع سنوات في البحث والخلق والتأمل والابداع ... لا شك انه يستحق اكثر من ساعة يقضيها الناقد في تلخيص العمل – او تشويه ان شئت الدقة – وازجاء كلمة مدح او هجاء ، حسبما تمليه ظروف العلاقة الشخصية القائمة بينهما .

هذا الراهب الاجنبي ، ختم دراسته الطويلة بقوله (واننا اذ نراجع هذه السطور نجد ان رسالتنا هذه اصبع تشير الى روعة ذلك العمل الادبي ، وليست ذراعاً تحيط به او تطوقه ، فهو عمل جميل متعدد الجوانب ، اكبر قدراً واعمق غوراً من ان تحيط به هذه العجالة) .

ولنا ان نتخيل مدى القداسة التي تشع من عقول هؤلاء الناس في فهمهم للنقد . ولنا ان ننحني مرة اخرى .

*

بدأ الاب جوميه دراسته ، بلمحة عن حياة الاستاذ نجيب محفوظ واعماله الادبية ، ثم قدم عرضاً فكرياً – لا تلخيصاً – للثلاثية ، حتى يستطيع ان يمهد للمنهج الذي اختاره سبيلا للنفاذ الى قلب القارىء وعقله معاً .

فهو يقسم الشخوص تقسيما تطوريا زمنياً . يتتبع الخطوط السيكلوجية التي رسم بها الفنان لوحته ؛ ويغريه التلاحم الشبكي بين الاحداث ، لتبين ظروفها ودوافعها ، الى ان يصل الى حل (العقدة) التاريخية ، او النفسية ، او الاجتماعية .

وقد كان اشد الشخوص انجذاباً إلى منهج جوميه ، احمد عبد الجواد ، الاب القاسي المستبد ، الذي يتنازع نفسه التناقض ، فهو ابن حظ في الخارج ، يسهر الى ما بعد منتصف الليل ، حتى إذا دخل البيت ، تغيرت اوضاع وجهه . عروقه تبرز وعيناه تحمران ، وشعيرات شنبه تنتصب . ويبدأ نقيضه الآخر في تقلد مهام منصبه فلا يضيره ان زوجته (أمينة) لا تعرف اسم الحارة التي يقع بها د كان عمله ، ولا يسمح لها بزيارة الحسين الذي يبعد عنها خطوات .

ولكن الايام تجري ، والاصوات تتلاحق ، واحـــد ابنائه (فهمي) يموت برصاص الانجليز في ثورة ١٩١٩ . والرجل وطني ، وحبه للسيطرة يفوق احساسه بالوطنية . ويتولاه نقيضان جديدان : فهمي لم يستأذنه في اشتراكه بالمظاهرات ، فهو ابن عاق ، وفهمي مات ، والحزن يأكل قلبه ، والمأساة تذيب عمره .

وربما كان الكاتب الاجنبي صادقاً في تقديمه احمد عبد الجواد على بقية الشخوص ، لانه يحس في اعماقه بهذه الشخصية ، اذ تمثل عنده (الشرق) الجامد ، الذي يتدين بعنف وينحل – في الداخل – بأشد عنفاً . ولولا هذه الحساسية الغربية ، لكانت (امينة) هي المشبك والشخصية الاولى الجديرة بالملاحظة الدقيقة والدراسة المتأنية . اذ كانت باعتراف جوميه المشبك الذي تتعلق به الاسرة كلها . ولذا كان ضعفها الخنوع لاستبداد زوجهـــا ، وجهلها المثير بكل ما حولهـا ، واصرارهـا على امساك الزمام الروحي للعائلة . كانت كل هذه مؤهلات تمنح امينة الاولوية في التقديم السيكلوجي لهذه الدراسة .

ولكن الكاتب – كما قلت – لديه احساس بالغربية ، ان جاز هذا التعبير ، يبرز النقيض المستبد في شخصية احمد عبد الجواد في وضوح ، حين خطر لزوجته في العام الاول من معاشرته ، ان تعلن نوعاً من الاعتراض المؤدب على سهره المتواصل فما كان منه إلا ان امسك بأذنها ، وقال لها بصوته الجهوري في لهجة حازمة :

— انا الرجل ، الآمر الناهي ، لا أقبل على سلوكي اية ملاحظة ، وما عليك إلا الطاعة ، فحاذري ان تدفعيني الى تأديبك .

فتعلمت من هذا الدرس ، وغيره مما لحق به انها تطيق كل شيء — حتى معاشرة العفاريت — الا ان تحمر له عين الغضب « فعليها الطاعة بلا قيد ولا شرط . وقد اطاعت ، وتفانت في الطاعة ، حتى كرهت ان تلومه على سهره ولو في سرهـا . ووقر في نفسها ان الرجولة الحقة ، والاستبداد والسهر الى ما بعد منتصف الليل ، صفات متلازمة لجوهر واحد . ثم انقلبت مع الايام تباهي بمـا يصدر عنه ، سواء ما يسرها ام ما يحزنها ، وظلت على جميـع الاحوال الزوجة المخلصة المحبة المطيعة المستسلمة) .

يؤكد جوميه بشكل ملحوظ على هذه السطور . ويهمل — تبعاً لذلك — ابراز الجانب الآخر من حيـــاة الرجل ، رغم ان المرح والسهر والعوالم ، من الصفات المصرية الاصيلة . وكان لظلالها النفسية ، ما يدل على نواح كثيرة ، تضيء له ماغمض على وجدانه الغريب عن الوجدان المصري .

ويستعرض الكاتب بعد ذلك ، ابنتي احمـد عبد الجواد — عائشة وخديجة — فالاولى جميلة يقبل عليها الخطاب والاخرى سمينة يبهت بختها اول الامر ... ثم تتزوج الاثنتان من شقيقين في السكرية . وعائشة ترث عن والدها الجانب اللاهي المرح ، بينما ترث خديجة ، الجانب المستبد .

اما اخوها ياسين (من ناحية الاب) فهو صورة من ابيه ، تجردت من الثوب الخارجي . اذ نراه يطلق ويتزوج في اي وقت . مثله العليا في الحياة هي الشهوة والكأس . وعلى النقيض ، نلتقي بشقيقهم الاصغر (كمال) الذي يستغرق (قصر الشوق) غرامه الاول بأخت صديقه (حسين شداد) . ويصرع الحـاجز الطبقي حبه الاول ، وتنهار مثله القديمة ، ويستقبل الرياح القادمـــة من اوروبا . فيقرأ

داروين وماركس ، ويشغف بالعلم ، ويكتب في الصحف . ويعمل مدرساً للغة الانجليزية ، وتثب الى مخيلته في احيان كثيرة ، الصورة الجلية لفتاة احلامه، فتنهار اعصابه ، وتمضي حياته بطيئة ثقيلة . حتى اذا اقبل عام ١٩٤٢ ، كان يمشي في جنازة حرم المفتش العام للغة الانجليزية ، مجاملة لرئيسه الاكبر ، ولا يعلم الا بعد سنة من ذلك التاريخ ، ان التي شيع جنازتها كانت عايدة – حبيبته السابقة – وقـــد تزوجت ذلك المفتش بعد طلاقها من زوجها الاول .

وينكب كمال على القراءة ، ويظل عطفه على الفلسفة التقدمية في زاوية سلبية من حنايا نفسه . وتتوقف مقالاته عن النشر ، بعد أن لاحظ الجيل الجديد ، وهو يصعد جرياً بمبادئه .

ويبدأ الجيل الثالث في الأسرة بابن ياسين (رضوان) ، وابني خديجة (عبد المنعم واحمد) اما رضوان فيلتحق بأحد مناصب الدولة الهامة . واما عبد المنعم ، فيصبح عضواً في جماعة الاخوان المسلمين ، واحمد من الشيوعيين . وتنتهي الرواية باعتقال السلطات للاثنين .

*

يصف جـاك جوميه ، الاستاذ نجيب محفوظ ، بقوله (ان الاهتمام بالواقعية موجود ايضاً عنـــد سواه ، بيد ان الجديد حقاً هو استخدام الواقعية ومناهجها على نطاق واسع ، بهذا الاتساع ، وبهذه الدرجة من الاستاذية ، في مجال الحـياة المصرية) .

والموضوعية عند الراهب الفرنسي ، هي ألا يقف الكاتب موقفاً معيناً ، وان يتجرد عن كل ما يحيط ارض العمل الفني ، بالمذاهب والميول والاتجاهات . وألا يكون قاضياً على الناس او الاحداث وانما حسبه عدسة نظيفة ، تشاهد وتسجل ، في امانة وصدق.

وكانت النتيجة الواضحة لهذا الفهم ، ان يتساءل في دهشة ، حين انتهى من عرضه السيكلوجي لحياة كمال (لقد جرحت الحياة كبرياءه في مطلع شبابه، فانطوى على نفسه . ومن الغريب ان كلمة الكرامة لم ترد مرة واحدة في الثلاثية كلها ، عند ذكر كمال ، على كثرة ما استخدمها المؤلف عند ذكر غيره من الشخصيات ، ولا سيما ابيه مع ان هذا الاحساس بالكرامة ، لعله هو لباب عقدة كمال كلها) .

فقد فات الكاتب ، ان الواقعية لا تلتزم الفنان ، بالتأكيد الفوتوغرافي للانفعالات المتباينة . كفى ان نحس هذه الانفعالات ، دون ان تصحبها (تقريرية مادية) اذا اوضح هذا التعبير ما نقصده بالاحداث التي تؤكد الانعكاس النفسي للحدث .

وبهذا الفهم ايضاً ، كان الكاتب سعيداً ، بأن يصف نجيب محفوظ ، ما تكنه خديجة لاختها عائشة من حقد (على انه لم يكن لها محيد عن كتمان عواطفها ، لان الكتمان في هذه الاسرة ، عادة متأصلة ، وضرورة اخلاقية ، طبعت عليها في ظل الارهاب الابوي ، وبين الحنق والامتعاض من ناحية ، والكتمان والتظاهر من ناحية اخرى ، لاقت من حياتها عذاباً متصلا وجهداً مطرداً) .

في حين ان هذه الكلمات بالذات ، تبدو في ثوبها التقريري ، متنافرة مع الاصالة الفنية التي يتميز بها هذا العمل الكبير .

ويزداد جوميه ايضاحاً لنا ، حين نعرف نجيب بأنه (روائي واقعي ، كل جهده منصرف الى رسم الواقع رسماً اميناً في قالب فني . ولذا نجد بين شخصياته نماذج بشرية شديدة التباين فهنالك احمد عبد الجواد وكمال .

وهناك الحفيدان الشقيقان عبد المنعم واحمد . هناك المؤمن والملحد . ولكل ملامحه وكيانه الخاص . ولذا يحق لنا ان نقول من اول نظرة ان الجو العام الذي يستخلص من مجموع الرواية هو جو الرواية نفسها) .

فالحياة عند جوميه - حافلة بالتناقض . وواجب الفنان الواقعي ان يكون امينا على الحياة .

ولا يتركنا - للمرة الاخيرة - حيارى ، فيقول ان الثلاثية ، ليست رواية (هادفة) مثل رواية الارض لعبد الرحمن الشرقاوي مثلا .

ويبدو ان المنهج النفسي الذي تخيره جوميه ، في تتبع الخط الرئيسي الذي ينتظم الثلاثية لم يتح له خامة جيدة ، للتدليل على صحة تعريفه للواقعية . اذ هو يتراجع قليلا عن الرأي السابق قائلا (ومع هذا ، فالثلاثية تسيطر عليها فكرة التطور شبه الحتمي الذي يقتلع كثيراً من التقاليد التي كانت تبدو راسية . ويقوض صروحاً من العرف كان يظن بها الرسوخ والشموخ) . وهو في تعبيره (شبه الحتمي) انما يعتذر في لباقة ، انه لم يجد دليلا واحداً على (الحيدة الموضوعية) التي اتهم بها نجيب محفوظ ، قائلا : ان الحياد نفسه موقف ، رغم ان نجيباً لم يعرف هذا هذا الموقف الحيادي على طول الثلاثية .

ويقول جوميه ، وهو ينسحب بانتظام (الواقع انه من المستحيل ،أن يتحاشى اي مؤلف ، تبين اتجاهاته صراحة ضمناً في عمل من اعماله) .

ثم يصل إلى مرتبة اليقين ، ويتفق معنا قائلا (ولا شك ان مطالعة الثلاثية ، تكشف عن ميل المؤلف الى آراء كمال ، وابن شقيقه أحمد) .

فما هي هذه الآراء ؟ يقول (بين سطور الثلاثية كلها تلمح تقززاً من الماضي ورغبة قوية في التخلص منه . فالتحرر من الاحتلال الاستعماري يجب ان تصحبه انواع اخرى من التحرر ، والعبرة التي يستخلصها كمال من حياته المترددة ، ومن القاء القبض على ابني اخته ، اشبه شيء بالاعتراف الصريح والتوصية بالاتجاه الجديد وذلك حيث يقول انه لا قيمة للحياة ما لم يصحبها عمل ايجابي . وهذا القول الصريح يدمغ كل حياة انانية يحياها من يعيشون لانفسهم فحسب ، ويدمغ حياة العزوبية

التي يعيشها كمال ، قانعاً بثقافته وافكاره الخاصة عـــن كل عمل أو اشتباك أو مسؤولية . ولا يعفيه من الملام انه عاطف على انشط حركة سياسية وطنية عرفتها الاحزاب المصرية وقتئذ) .

وليس شيئاً صعباً ، ان نتبين المكان الذي يقفه الكاتب من عبد المنعم واحمد. فالاول من الاخوان المسلمين . والاتجاه الاجتماعي او السياسي الذي تتجه هـذه الجماعة ، يختلف تماماً مع الاتجاه الواضح الذي يؤيده المؤلف . بينما نرى احمـــد ، امتداداً حياً اكثر ازدهاراً لآراء كمال التقدمية .

*

وثلاثية نجيب محفوظ ، في تسجيلها التطور الزمني ، لجيل احمد عبد الجواد ، لا تقتصر على هذا الدور فحسب . وانما تصور لنا الاطار الايديولوجي الذيتتطور داخله ، اخلاقيات هذه الاسرة البورجوازية الصغيرة ، ومدى اسهـــام الظروف المحيطة في هذه التطورات .

ويقول جوميه (في اكثر من موضع، كان يلح في ابراز التوازي بين مستوى التطور الخلقي والعائلي ، ومستوى التطور السياسي في مصر . فكما كان الابناء يتحللون شيئاً فشيئاً ، من السيطرة البريطانية) .

وقد كان القالب الهندسي المتكامل فرصة رائعة ، امـــام نجيب محفوظ ، ليعرض لنا المفاهيم البورجوازية في مختلف شؤون الحياة والمجتمع ، مع تطور هذه عبر الزمن . كما عرض في وضوح ، لصراع الافكار المتباينة ، من خلال الاوضاع المادية النابعة منها حيث تقف اسرةاحمدعبد الجواد ،التي تنتمي الى الطبقة المتوسطة الصغيرة ، في مهب الريح ، امام مأساة كمال ، الذي يقف الحاجز الطبقي بينه وبين عايدة شقيقة صديقه حسين ، اذ تنتمي أسرته - آل شداد — الى هـــذه الطبقة الوصولية المتميعة ، في نموها التسلقي على احذية البورجوازيـــة الكبيرة . وتقف

نفس الاسرة – في موقف مغاير – حائلا بين احمد وحبيبته سوسن ، اذ هي ابنة عامل مطبعة !

هذه التمزقات الاصيلة في صميم الطبقة المتوسطة الصغيرة في مصر ، هي المحور الدرامي لمأساة الثلاثية .

فهذه الهندسة الداخلية الرائعة ، التي أشار اليها الدكتور نظمي لوقا في تذييله ، هي الاثر الايجابي ، للتفاعل العضوي بين المضمون الانسانى للرواية ، والبـــناء الفني لها .

ولا ننسى ، ان التمزقـات النفسية والاجتماعية ، لشخوص نجيب محفوظ ، لم تحدث نتيجة عفوية ، لمشرط ساذج ، وانما جاءت نتيجة حتمية لمشرط خاص .

ورغم ان جوميه قد احس بالارتباط الذي يؤكده نجيب بين الاحداث المتفرقة إلا انه – فيما يبدو – لا يؤمن بالاساس النظري لهـذا المنهج . فهو لا يربط بين اللقطات المتباعدة بخيط واحد . وانما يجزىء الحدث ، ويفتت القطاع الواحـد ، ليخرج بأكثر من نتيجة متناقضة .

يقول مثلا (نجح الاستاذ نجيب محفوظ في تجلية ياسين لنا بالعين التي يراه بها اخوته وأخوانه . أما إذا رأيناه بعين غير تلك العين الراضية المغضية فلن نرى إلا شخصاً شهوانياً لا يرعوي من شيء ، مسفاً في البهيمية إلى حد يبعث على التقزز . فهل ترى جنح المؤلف الى تصوير ذلك كله زلفى الى فئة من القراء ، تستطيب هذا اللون من الفعال والاوصاف ؟ أم ترى أراد أن يكمل الصورة صورة الاب ليرينا ما في ذلك الرجل من شهوة كيف تبدو لنا حين تسفر عن وجهها الذي لا تقنعه سجية الاحساس بالكرامة ، تلك السجية التي تحلى بها ، وتجرد منها ابنه ياسين ؟) .

هذا التساؤل المرتاب ، يوضح إلى أي مدى ، استطاع أن يضل به منهج غير متكامل ، في فهم الترابط الموضوعي بين أجزاء الحدث الواحد .

فالتناقض الظاهري في شخصية أحمد عبد الجواد ، ليس تناقضاً . فاخلاصه للصلاة ، وقسوته ، وصحبة خلانه متى سجا الليل ، ليست جميعها متناقضات ، بقدر ما هي خطوط تفصيلية في لوحة واحدة ، صورةالبورجوازي الصغير في حياته العريضة .

أما التناقض الجذري ، فيبدو في ساق الاسرة ككل . فالجيل الذي يمثله أحمد عبد الجواد هو أحد طرفي النقيض الذي يمثله الابن الاصغر كمال . ويحسم الفنان الامر ، بأن يواجه الجيل الثالث ، النقيضان ، وجهاً لوجه ، في شخص احمد وعبد المنعم . فبينما يتطرف الاول في تقدميته ، يوغل الثاني في رجعيته .

ولا يمنع التناقض الاساسي عادة ، نشوء بعض التناقضات الثانوية على الساق الرئيسية فأحمد عبد الجواد رجل يؤمن بالوطنية ، ولكنه يستاء من اشتراك ابنه فهمي في المظاهرات دون استئذانه . وامينة ضعيفة جاهلة ، تعاني أزمـــة المرأة البورجوازية في مصر خلال الربع الاول من هذا القرن ، وهي في نفس الوقت المظلةالتي تحمي الاسرة كلهامن امطارالاحداث . وكمال يتشبع بالآراء العلمية والثورية ولكنه يحجم عن التأثر الايجابي بها . وهكذا ، فالنقائض الثانوية العالقة بأغصان الشجرة ، ترتبط في النهاية ، بالتناقض الاصيل في الشجرة نفسها .

*

ويعلق الدكتور نظمي لوقا على (الشخصية) عند نجيب محفوظ بأنها نبات حقيقي جذوره ملطخة بالطين ، لانها نابعة منه ، وفي ساقه عصارة لزجة ، وعلى أوراقه آثار آفات وحشرات ، لأنه حي ،يحمل كل خصائص الحياة ، ويخضع للضريبة التي يؤديها كل حي ، وهي الافتقار الى الكمال الذي تزهو به المخلوقات الذهنية التي لا تنبض بالحياة) .

والمخلوقات الذهنية وحدها ، هي التي لا تعرف التناقض . والمخلوقات الحية

وحدها ، هي التي تعرف هذه الطبيعة الانسانية العلمية .

والشخصية الحية ، هي مفتاح في الرواية عند نجيب ، كما يقول نظمي .

ولو استطاع الاب جوميه ، ان يربط بين مظاهر البورجوازية الصغيرة ، وتطور هذه المظاهر مع الاحداث ، لجاء بالنتيجة الاخيرة ، وهي ان التطور (حتمي فعلا ، لا شبه حتمي) . وان نجيب محفوظ يؤمن بالرأي الاول . وعلى هذا الضوء كان اجدى له ان يعيد النظر في كل ما قاله الفنان من كلمات تستتر وراء الاضواء والظلال والالوان ، التي تملأ اللوحة الكبيرة . فالخيط التطوري للطبقة المتوسطة الصغيرة – مثلا – لم يكن معزولا عن بقية الخيوط التطورية الاخرى في صنعها للطبقات المختلفة ، وانما كان الاندغام الموضوعي بين الظروف المحيطة ، يخلق – دائماً – الجانب الاكثر تقدماً .

ولم يقع جاك جوميه في الخطأ الشائع عند نقادنا ، إذا ما تناولوا نجيب محفوظ بالدراسة . فهم ينعتونه بكاتب البورجوازية الصغيرة . ورغم ان التسمية تتجرد من اي ثوب علمي ، الا انها حقيقة ، ان يعبر كاتب ما عن طبقة معينة . وهذا التعبير ليس صورة جامدة ، وانما حركة حية من شأنها ان توضح لنا كيف سلك هذا الكاتب في تعبيره عن هذه الطبقة .

فالبورجوازية الصغيرة ، مادة طيبة لاكثر من كاتب . ونجد ان كلا منهم يختلف عن زميله في وجهة النظر التي يرى بها هذه الطبقة ، في نموها وانحلالها ، في تقدمها او انتكاسها ، في اشتباكاتها الحية مع الطبقات الاخرى ، وما ينتج عن هذا التفاعل من خطوات تاريخية .

فنجيب محفوظ ، يكتب عن الطبقة المتوسطة الصغيرة ، لأنه عاشها بالعقل ، وعانى ظروفها ، واحس بها . وهذا ينسينا ، ان نجيباً عاش – في نفس الوقت – اشياء اخرى كثيرة . عاش الفلسفات العلمية الحديثة ، والنظريات الانسانية

الجديدة ، وعاني – بكل ذرات دمه – قسوة الشك واليقين والتمثل . ثم هو – بعد ذلك ، لا يرى في تعبيره عن الطبقة البورجوازية الصغيرة ، موقفاً نظريا ،وانما هي الصدفة التي أنشأته في احضان هذه الطبقة .

يتحدد موقفه النظري – والتطبيقي – اذن ، من خلال تقصينا نحن ، للنتائج العلمية ، التي تفور بها هذه المعاناة .

فتولستوي ، كان ينتمي الى الطبقة الكبيرة ، وكان صادقاً في تعبيره عنها . ولكنا نرى هذا التعبير اتخــــذ زاوية معينة ، زاوية انسانية . فهو لم يعطف على طبقته ، بل اتخذ منها مادة رائعة للنفاذ الى صميم هدفه الانساني .

وكذلك الامر بالنسبة لتشيكوف ، وان اختلفت طبقته عــــن تولستوي ، وازدادت نظرته قرباً من العلم ، والتطور ، والموقف الانساني .

بل ان الادب الانجليزي ، يمنحنا مثلا كبيراً في شكسبير . فالقصور والملوك والامراء ، جميعها استغرقت كل اعماله . ولكنه كان إنسانـاً ، ففضح أستارهم ومزق الاقنعة المضللة عن حقيقتهم واعطانا فكرة صادقة عن مخادع الجريمة التي تستلقي رؤوسهم القذرة على وسائدها .

فهل كان شكسبير كاتباً ملوكياً ؟ كلا .. وانما كان كاتباً انسانياً .

وهناك نقطة هامة ، وهي ان الفنان إذا القى بصره بعيداً عن طبقته ، جـاء تعبيره زائفاً مفتعلا . فالكاتب الذي نما في احضان الطبقة العاملة ، لن يستطيع ان يكون صادقاً ، اذا عبر عن الطبقات الاخرى،الا في الحدودالمصلحية المتشابكة في صراعنا اليومي . والكاتب الذي ترعرع في احضان الطبـــقة الكبيرة ، لن يستطيع ان يكون صادقاً ، اذا أراد أن يعبر عن الطبقات الشعبية إلا في نفس الحدود السابقة . وهي حدود ضيقة لا تتيح فرصة التـــأمل الواعي الدقيق . والكاتب اذا كان احد ابناء الطبقة الوسطى ، فهو لن يتحرى الصدق ، الا في

دائرته الطبقية الخاصة . اذ ان المسافة الموضوعية التي تبعد به الطبقتين العليا والدنيا هي نفس المسافة التي تبعد به عن الصدق اذا أراد أن يعبر عن أحداهما.

ولكن الارتباط بطبقة معينة - كما قلت - لا يلزم الفنان بالتشيع لمثالياتها ومصالحها . بل هو يستطيع ان يكون اكثر تقدماً وانسانية ، كلما وعى - في صدق - كافة الصراعات المختلفة التي تصنع طبقته . وليس هذا الوعي الصادق إلا نتيجة طبيعية للالتحام الموضوعي الحـار بكل الظروف ، المحيطة بهذه الطبقة ، وتفسيرها حسب منهج علمي .

واكرر ان جوميه ، لم يقع في خطأ نقادنا الشائع عن نجيب محفوظ . ويبدو انه لم يعثر على الصواب . وربما ان هذه الشائعة لم تصل الى اذنيه ، فاستراح إلى توخي الدقة في رسم نجيب ، من الظاهر فقط .

فاذا بحثنا عن نجيب من الداخل ، فماذا نرى ؟

اننا نجد عالماً وعى كل مظاهر طبقته بعمق . وضع كلتا يديه على كافة نواميس التطور في البنيان الايديولوجي لهذه الطبقة . عرف كيف يثبت قدميه على عجلة القيادة ، الى امام .

فهو يفسر لنا الارتباط والتعلق الذي يحسه جميع الابناء نحو بيتهم ، برقة الام وحنانها وكثرة غياب الوالـد عن البيت ، والتواطؤ بين الاخوة والاخوات ، والكذب عند اللزوم .

فالخيط الذي يربط تماسك هـذه الطبقة ، هو خيط واهم . والارتباط الذي نتوهمه بين افرادها هو زيف . فرقة الام - وهي رقة جاهـلة كما يقول كمال - واستهتار الاب ، والتواطؤ والكذب ، لا يمكن لهذه الاعمدة الخائرة ان تقيم صرحاً قوياً متسانداً .

والادوار العليا ، القائمة على الاساس الواهن ، لا بد ان تؤول الى الانهيار .

فأمينة لا تستغني عن حماية الرجـــل (لقوته) – وان كان مصدر القوة هو الضعف – لطرد الجن والقضاء على الخوف منهم . واحمد عبد الجواد رجل شديد الاحساس بتماسك الاسرة . هذا التماسك الخيالي الابله . والمثاليات النابعة من هذا الواقع المتداعي ، هي مثاليات متداعية ايضاً ، فالكذب في عرض المسلمة حرام . ويوم قال كمال انه رأى مريم جارتهم تبتسم بمودة لجندي انجليزي ، زجرته الام على الفور زجراً شديداً قائلة بلهجة تنم عن الوعيد : كمال ! الكذب في مثل هذه الامور جريمة لا يغفرها الله . راجع نفسك يا بني !

وحين زار البيت ، الشيخ متولي عبد الصمد ، القى على الاب درساً قاسياً ، ولامه اشد اللوم على حياته التي تجافي روح الاسلام وتعاليمه . فاحتج احمد عبـد الجواد قائلا : (بين القصرين ص ٣٨ ، ٣٩) .

– ما ارتضت نفسي يوماً ان تعتدي على عرض او كرامة قط . والحمد لله على ذلك .

وكذلك الصدق واجب (حين يحلف احدهم بالقرآن)، ولذا ترى الاب يعمد الى هذا الاخير في حديثه مع ابنه فهمي يجبره على الطاعة والوفاء (بين القصرين ص ٣٧٥) .

والكرامة – في مفهوم البورجوازية الصغيرة . تصدر في اوسع حدودها عـن واقع هذه الطبقة . ولا تفوت جوميه هذه الملاحظة (فالشعور بالكرامة عنصر رئيسي ، في سيكولوجية جميع شخوص نجيب محفوظ . فالاب حريص على حفظ المظاهر لصون كرامته ، ولذا يخفي عن اهله سهراته وصبواته . ويحاشي ما يجرح سمعته او يفضحه) .

وعندما يعظه الشيخ بأن الفسق لعنة ، ولو يكن بفاجرة (كان ابوك رحمه الله مولعاً بالنساء فتزوج عشرين مرة . فلمـــاذا لا تنتهج سبيله وتتنكب طريق

المعاصي ؟) يجيب في ضحكة عالية :

— أأنت ولي من اولياء الله أم مأذون شرعي ؟ . كان ابي شبه عقيم فأكثر من التزوج . وبالرغم من انه لم ينجب سواي ، الا ان عقاره تبدد بيني وبين زوجات اربع مات عنهن . الى ما ضاع على النفقات الشرعية في حياته . اما انا فأب لثلاثة ذكور وانثيين ، وما يجوز لي ان انزلق الى الاكثار من الزوجات فأبدد ما يسر الله علينا من رزق ، ولا تنس يا شيخ متولي ان غواني اليوم هن جواري الامس ، واللاتي احلهن الله بالبيع والشراء . والله من قبل ومن بعد غفور رحيم) .

وواضح ان احمد عبد الجواد يرفض الزواج بأكثر من واحدة (حرصاً على كرامته) . وحين يولع في قصر الشوق بالعوادة زنوبه ، ونراها ترفض الاستسلام له ما لم يتزوجها ، تمنعه كرامته من الزواج بالمرأة اقل منه منزلة .

ويتساءل جوميه في قلق : ما هو الدور الذي يسنده نجيب محفوظ الى الدين في حياة احمد عبد الجواد ؟ ما هي المكانة الحقيقية للاسلام في حياة ذلك الرجل الذي لا يخلف وقتاً واحداً من اوقات الصلاة الخمس اليومية ، ويصحب اولاده في ابهة كاملة الى المسجد لصلاة الجمعة ، ولا تكاد تكف شفتاه في صحوه عن ذكر الله .

ويقول : ان أحمد عبد الجواد ، كما رسمه المؤلف مؤمن بوحدانية الله ، وبأنه غفور رحيم ، ولكن هذا الايمان بوحدانية الله ، الذي يحنقه على كمال لتشيعه لمذهب داروين ، لا يرعوي عن مجونه وقصفه بسبب ذلك الايمان . بل هو يرى الاستبداد صفة ملازمة للرجولة . اما الشهوات الحسية في نظره فهي امور طبيعية كالرغبة في الطعام والشراب .

والقلق الذي احسه جوميه في سؤاله ، ينجم عن اغفاله الترابط الموضوعي بين مظاهر النشاط البشري . ونحن اذا طالعنا وجهي احمد عبد الجواد ، طالعنا في

نفس الوقت وجهاً واحداً ايجيب محفوظ يرى به هذه الطبقة .

وبنفس الوجـــه ، رأى نجيب ، الاختين خديجة وعائشة. الاولى احرصها على اركان العبادة ، من صوم وصلاة . ونجيب يقرن تلك القوى بصفات خلقية كثيرة تنقصها . ولعل هذا — عند جوميه — (مـــن آثار النزعة اليسارية لدى المؤلف) فخديجة الصائمـــة المصلية ، تغار من اختها الصغرى لخطبتها قبلـــها ، وتتذمر لان الله لم يجزها على تقواها (بين القصرين ص ٢١٤) .

وظاهرة التفسخ التي عرض لها نجيب محفوظ ، واشار اليها جوميه ، ولم يربطها ببقية المظاهر الاخرى ، هي الطلاق .

والطلاق ، هو احد الخيوط الواهية ، التي تضم البناء الروائي في الثلاثية ،داخل القالب الانساني للقصة . فأحمد عبد الجواد ، طلق زوجته الاولى ، وكان على استعداد ان يردها ثانية ، لولا انها اصرت على عدم العودة . وكان بصدد ان يطلق امينة — بعد ان طردها — لولا انها عادت عليه . وقد ورث عنه ياسين ، الامتداد المتطور لنفس الظاهرة . فهو يطلق ويتزوج في ضجة واباحية . ورضوان — ابن ياسين — هو ضحية اخرى من ضحايا الطلاق . وقد رأيناه يعاف الزواج وينصرف الى عقد الصلات الشخصية مع رجال السياسة والاحزاب ، ويستخدم نفوذه لترقية ابيه بغير حق .

يتوقف جوميه قائلا (مما يبرز لنا مرة اخرى عنصر التماسك في بنـــاء تلك الاسرة البورجوازية الصغيرة) بينما نلحظ ان هذا التماسك قد بني عـــلى اساس غير صادق ومتين. وبالتالي يكون البناء عرضة للسقوط في اي وقت .

*

واعود الى القيمة التفاعلية ، التي تتضح عند نجيب محفوظ ، في كشفه التلاحم الشبكي بين الطبقات ، فأقول : ان هذه القيمة ، تعلو دائماً ، حين يصبح للفنان دور

قيادي في حياة الناس .

فلا يفوت المؤلف (أن يغمز تلك الطبقة الغنية . فآل شداد بخلاء ينفقون على المظاهر عن سعة ، ويقترون على الخدم ، ولا يقدمون لضيوف حسين من اصحابه إلا الماء البارد . ويأكلون شطائر من لحم الخنزير في رحلة الهرم ، مع انهم يحتفلون بشهر رمضان احتفالا باهراً .

بل ان كمال ، يكتشف اخيراً ، ان عايدة تستخدمه لاثارة احد رفاقه ، وهو ابن مستشار ملكي واسع الثراء ، يتقدم لخطبتها .

وهكذا لا يلبث الكاتب البورجوازي الصغير (!) ان يحيط بكل مظاهر الحياة من حوله ، فلا يتشبث بتقاليد طبقته ، وانما ينتزع قديمها الراسخ ، ويسهم في تطويرها الى الجديد المشرق . ولا يغفل – مع ذلك – الطبقة التي اعيت عنقه في محاولته النظر اليها . فيسخر من جمودها المشبع بالضلال . اذ لا تدري من التاريخ إلا اسماء بطولاته ، اما نواميس تطوره ، فتجهلها تمام الجهل .

وتبلغ السخرية الرائعة مداها ، حين يرسم الفنان – بعد لمسات بارعة – صورة حية لحياة هـذه الطبقة ، التي يتسلق على احذيتها رضوان . فهو يتردد على باشا من رجال الاحزاب يسكن ضاحية حلوان . وهذا الباشا صورة غريبة لرجـال من طرازه بين رجـال السياسة ومحترفيها ومستوزريها في زمنه . فنحن قرب نهاية الثلاثية نراه مزمعاً على السفر إلى مكة للحج ، ونسمعه يقول لرضوان ، ولأحد اصدقائه في خيلاء وسرور (السكرية ص ٢٨٦) (انتم انسي . ما الحياة بدون المودة والصداقة ؟ الحياة جميلة ، الجمال جميل ، الطرب جميل ، العفو جميل ، انتم شباب وتنظرون إلى الدنيا من زاوية خاصة ، وسوف يعلمكم العمر الكثير . انني احبكم ، واحب الدنـيا ، وان زيارتي لبيت الله للشكر والاعتذار وطلب الهداية .

فقال رضوان باسماً :

ما أجملك ، وما أجمل منظرك ، وانت تقطر صفاء !

فقال علي مهران :

ولكن حركة صغـــيرة تجعله يقطر اشياء اخرى . حقـــاً يا باشا انك معلم الجيل !

وعلق الرجل :

– وانت ابليس نفسه يا ابن الهرمة ! اللهم إذا قدمت يوماً للحساب ، فسأشير اليك وكفى !

فهذا الباشا ، لا يعرف في حياته سوى التفاؤل . وكذلك رضوان الذي يتخذه قدوته ، ولا يبالي بكثير من الاعتبارات في سبيل الوصول .

ويستخدم الفنان نفس المنظار العلمي ، في رؤية الطبقة الجادة في نموها الانساني وينتهز اقرب فرصة للتصادم بين هذه الطبقة ، والطبقة المتوسطة الصغيرة ، حين ترفض زواج احمد من سوسن ابنة عامل المطبعة ، وتنتصر العدسة الانسانية في النهاية ، حين يتزوج احمد حبيبته .

ونجيب محفوظ في تتبعه الخط المتقدم للانسان ، لا يهمل التفاصيل الصغيرة ، التي قد تثار بين متناقضات هذا الخيط الواضح . فرياض ، شاب قبطي حر ، تمثل في اعماقه التيار العلمي للثقافة الحديثة . ومع ذلك ، فهو يحس ألماً حادا لاضطهاد الاقباط في عهد صدقي . ويناقش صديقه كمال في هذا الموضوع ، فيجيبه :

– ها أنت تتحدث عن الاقباط ! انت الذي لا تؤمن إلا بالعلم والفن .

فقال رياض:

– اني حر وقبطي في آن ، بل اني لاديني وقبطي معاً . اشعر في احيان كثيرة بأن المسيحية وطني لا ديني ، وربما إذا عرضت هذا الشعور على عقلي اضطربت .

ولكن مهلا ، اليس مـــن الجبن ان انسى قومي ؟ .. شيء واحد خليق بأن ينسيني هذا التنازع ، ألا وهو الفناء في القومية المصرية الخالصة كما أرادهـا سعد زغلول .

كان كمال يتمنطق ويفكر وصدره يجيش بالعواطف . كانت سحـــنة رياض المصرية الصحيحة تذكره بالصورة الفرعونية ، وتأملات شتى في نفسه :

ـ ان موقف رياض له وجاهته التي لا تجحد . وانا نفسي بين عقلي وقلبي شخص يعاني انقسام الشخصية . فكذلك هو . كيف يتأتى لاقلية ان تعيش وسط اغلبية تضطهدها ؟ وجدارة الرسالة السامية تقاس عادة بما تحققه مـن سعادة للبشر تتمثل اول ما تتمثل في الاخذ بيد المضطهدين ، وقال لرياض بصوت مسموع :

ـ لا تؤاخذني ، فقد عشت حتى الآن دون ان اصطدم بمشكلة العنصرية . فمنذ البدء لقنتني امي ان احب الجميع . ثم شببت في جو الثورة المطهر مـــن شوائب التعصب ، فلم اعرف هذه المشكلة :

ـ المرجو الا تكون ثمة مشكلة على الاطلاق . يؤسفني ان اصارحك بأنـــنا نشأنا في بيوت لا تخلو من ذكريات سود محزنة . لست متعصباً . ولكن مـــن يستهين بحق انسان في اقصى الارض ـ لا في بيته ـ فقد استهان بحقوق الانسانية جميعاً (السكرية ص ١٣٩) .

يقول جوميه (ص ٦) لا يغفل المؤلف ازمات الضمير المروعـة التي كانت تثيرها احياناً احتكاكات بعض المصريين ببعض وجوه التفكير الاوروبي ، مـن نزعة علمية في مبدأ الامر ، ثم النزعة الماركسية بعد ذلك) .

واطلاق هذا القول هكذا دون اي ضابط او تحديد ، يتيـح فرصاً كثيرة للتأويل غير العلمي . بل ربما جاءت هذه العبارة نتيجة عدم الايضاح الدقيق ،لتلقي

الاحداث الفكرية في الرواية .

ويثبت ذلك ما جاء على لسان الكاتب (ص ١١٣) من ان هذا هو السبب في ان القراء ، على اختلاف آرائهم ومذاهبهم لا يجدون ما يصدمهم عندما يقرأون الثلاثية (فآراء أي شخصية تؤول على انها آراء خاصة بتلك الشخصية ، ولا يقدمها لنا المؤلف ، باعتبارها مثلا اعلى يقتدى) .

وهنا يبدو الخلط واضحاً ، اذ ينفي جوميه ، الدور الذي قام به المؤلف من خلف الستار . ولذا فنحن نختلف مع الكاتب اختلافاً تاما ، ولا نبرز دليلا واحداً جديداً ، على الدور الباهر الذي اداه الفنان ، غير الادلة التي ذكرناها من كلام الكاتب نفسه .

*

الكلمات التي بدأ بها الاب جاك جوميه دراسته لشخوص الثلاثية ، هي التي اريد ان اختتم بها هذا البحث . قال جوميه (.. ونعتقد ان الدراسات الفلسفية التي بدأ بها شبابه اتاحت له صدق الحس في التحليل النفسي ، فأدرك الصلات العميقة بين مواقف قد يراها غيره اشتاتاً متفرقة لا يجمعها رباط . نعتقد كذلك ان تعليمه الجامعي اتاح له القدرة على تذوق الآداب الاجنبية ، فأخذ منها فنية الرواية . بيد انه هضم تلك الفنية وسيطر عليها وسخرها لاغراضه فخرج عمله الكبير مصرياً ، خالص المصرية) .

*

شيء ما في ترجمات نظمي لوقا ، كان يلفت نظري . هو هذه الدقة الامينة ، التي تنقل الينا الكتاب الاجنبي في ثوبه العربي الانيق .

وشيء جديد في ترجمة نظمي لوقا ، لفت نظري في نقله هذه الدراسة الى العربية فقد شممت رائحة عرقه في الثوب العربي الذي البسه لجوميه ، وهو يقدمه لنا .

واحسست ان هذه الدراسة بما رافقها من كلمات غنية لنظمي لوقــا . ما هي إلا مقدمة قصيرة لدراسة جديدة طويلة .

قال نجيب محفوظ في بدء هذا المقال ، انه يريد للناقد عقل فيلسوف ، وضمير قاض ، وقلب انسان .

ولقد اكتفى جاك جومييه ، بقلب انسان . واراني مضطراً ان انحني لهـذا الرجل ، مرة ثالثة .

دفاع عن الحضارة

ساد القاعة صمت عميق ، وامتدت الاعناق في لهفة الى المنبر . وكان قد وقف اليه رجل يشع من عينيه نور الذكاء . اخذ في بادىء الامر ينقل بصره بين الجمهور الحاشد وبين السبورة التي كتب عليها عنوان الحديث . ثم احنى مرفقه على المنصة ليقول : « انني في دهشة ايها الاصدقاء ، اذ كيف اقف مناظراً في هذه الندوة ، وانا على غير غير اقتناع بموضوعها ؟ او – حتى لا تتهموني بالفلسفة – لست اوافق على عنوانها . السؤال الذي يطرحه نيابة عنكم السيد مدير هذه القاعة هو : هـــل حضارة النظام الرأسمالي حضارة انسانية ام غير انسانية ؟ والواقـــع ان السؤال يجمع نقيضين لا سبيل الى اتفاقهما فالرأسمالية شيء ، والانسانية شيء آخر » .

والتهبت اكف اعضاء الجمعية الفابية بالتصفيق . واستمر الكاتب هـ . ج ولز في حديثه . حتى اذا انتهى ، عاد الصمت الى القاعة العتيدة ، ليقف رجل طويل ،همس الشباب الانجليزي حال رؤيته « يا للبطل ! انه مستر شو » .

وقال الرجل الطويل : « ان كلامي ليس جديداً ، واعلن هذا صراحة وبـلا

استياء . لان ما يجب ان يكون جديـــدا بالفعل هو النكتة . وحديثي اليوم – اقسم لكم – لن يشوبه المرح او الدعابة . فقد شاء صديقي ان يغلف الموضوع كله بثوب كثيف من الجد والثقل وعندي انه لا توجد حضارة انسانية ، واخرى غير انسانية ، لا في النظام الرأسمالي ، ولا في نظام غـــيره . فاننا نجحف اعضاء المملكة الكونية حقها ، حين ننسب الحضارة الى الانسان فحسب ، رغم ان كافة الكائنات اسهمت – بشكل او بآخر – في بناء هذه الحضارة التي نعيشها اليوم . وما الانسان نفسه الا حلقة واحـــدة في سلبية حضارية لا تنتهي . بل ان نصيب الانسان في بناء حضارتنا يقل بما يقدر في عرف الزمن ، بملايين السنين ، عما اسهم به التطور الكوني في الوصول الى ذروة حضارية متألقة ، هي الانسان نفسه. ذلك ان اسلافنا من ابناء المملكة الحيوانية، وما احاطها واحاطنا من الظروف الطبيعية والتاريخية ، هي التي بنت حضارة الكون الشامخة . وما الانسان اذن – بكل ما صنع – الا درجة حضارية ، شيدها آخرون قبله . ومـــن الاجحاف والظلم والقسوة ، ان نتحدث عن الحضارة وننسبها – في لحظة غفلة الى الانسان وحده ، ما دامت ملايين السنين قد طواها التاريخ الصامت ، ولن تنطق بحقها اليسير مـن اعتراف عالمنا هذا بما حققته من خطوات حضارية باهرة » .

*

اخذت استعيد كلمات برنارد شو ، وانا اقلب الصفحات الاولى من كتاب « الحقيقة الحضارية » للدكتور جورج حنا . قال (ص ٨) : « ان العقل البشري لا يفسح له مجال الخلق والابداع والعمل عـــلى اسعاد البشرية ، الا ضمن حضارة اجتماعية تقدمية ، لا يحرم فيها اي إنسان من الوسائل التي تمكنه مـن الانطلاق العقلي والادراكي . حضارة يحترم فيها الانسان مهما كان لون بشرته ، وأياً كان محل سكنه ، او محل ولادته ، او محل عمله » .

والمؤلف ، في هذا التعريف الموجز لوظيفة الحضارة ، انما يبحث في واقع الامر ، عن نظرية ، او فلسفة ، او نظام اجتماعي . ذلك ان الحضارة – في اي مكان او زمان . لا تحرم الانسان او العقل البشري من الحصول على هذه الحقوق الطبيعية اما الذين يجورون على الحضارة – في اية بقعة من العالم – فهم الذين يحرمون ويظلمون . والانظمة التي يخترعونها ، هي الجهاز الوظيفي لكافة تعاسات البشر .

ويؤكد الكاتب « وجود حضارات قومية وتاريخية متعددة اذ ان لكل من الاقوام تاريخهم ، وتقاليدهم ، وتراثهم الثقافي والحياتي . وبالتالي ، لكل قوم حضارتهم » (ص ٩) وما اكده هو ان التاريخ والتقاليد والتراث ، لا تخلق جميعها حضارة . لأن التاريخ البشري وحدة متكاملة . والتقاليد القومية ليست وليدة ظروف حادة حاسمة . والتراث الروحي والفكري ، ليس هابطاً من السماء. فالظروف المتشابكة تصل الشعوب دائماً ببعضها . وهمزات الوصل هنا هي التقاليد والتاريخ والتراث . اما الفصل الحاسم بين ظروف الشعوب من جانب ، وبين ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم من جانب آخر ، فانه يوقعنا في احبولة شبنجلر القائلة بذاتية الحضارة . وينفي – تبعاً لذلك – تأثر المدنيات ببعضها ، مصراً على ان التراث البشري ، ليس مشاعاً انسانياً وانما هو حقيقة متبلورة في ذاتية الشعب . فاذا ما حدث المستحيل ، وتقدمت وسائل المواصلات المادية والروحية بين الشعوب فان ما يتلقاه شعب ما عن شعب آخر ، لا ينقله كما هو ، وانما يتمثله ويهضمه ، فيصبح حقيقة جديدة تغاير الحقيقة الاولى . وتتطرف جدنها في ان تصبح حقيقة ذاتها تخص الشعب المتلقي وحده . فالحضارات – عند شبنجلر – تقوم مستقلة عن بعضها تمام الاستقلال ، كل منها تكون وحدة او دائرة مقفلة على نفسها ، ليس بينها وبين غيرها من الحضارات غير منافذ من نوع خاص لا تسمح بنفوذ شيء ، لا يتلاءم

وجوهر هذه الحضارة ، وما تسمح به لا تلبث ان تحيله الى طبيعتها . اي ان ماترى هناك من تشابه في بعض الصور والاوضاع بين حضارة اخرى ، ان هو إلا تشابه في المظهر الخارجي . وهـــذا التشابه هو مايسميه شبنجلر « التشكل الكاذب » . ويضرب لهـــذه الظاهرة مثلين : الحضارة العربية والحضارة الروسية . فالحضارة العربية نشأت في بيئة لها ماض موغل في القدم هي بيئة الحضارة البابلية القديمة ،التي اصبحت منذ الفي سنة مسرحاً لكثير من الغزوات الى ان سادها الشعب الفارسي . فلما جاءت سنة ٣٠٠ ق.م. بدأت في هذه البقعة يقظة هائلة لدى الشعوب الشابـة التي تقطن فيما بين سيناء وجبال ايران ، وتتكلم اللغة الآرامية . حينئذ قامت صلة جديدة بين الله والانسان ، وشعور كوني جديد ، غمر كل الاديان القديمة ، اديان : اهرمن ، ويزدان ، وبعل ، واليهودية .. ودفع الى الخلق والتجديد . لكن حدث في هذه اللحظة ان ظهر المقدونيون ، وهم طائفة قفزت عبر هـذه البقعة كلهـا حتى الهند والتركستان وهنا يحدث - كما يقول شبنجلر - التشكل الكاذب — فقد جـــاءت موقعة اكتيوم بين انطونيو واكتافيوس . وكان الواجب - في رأي شبنجلر - ان ينتصر انطونيو . وعلى اية حال ، فان هذه المعركة كانت بين الروح الابلونية (اليونانية والرومانية) وبين الروح العربية . بين الآلهة المتعددة والإله الواحد ، بين الامارة والخلافـــة . ولو ان انطونيو انتصر ، اذن لخلص الروح العربية ، ولكنه هزم فغطت هزيمته البيئة العربية بكفن روماني امبراطوري . وكانت النتيجة ، ان اقبلت الحضارة القديمة (اليونانية الرومانية) فخنقت روح الحضارة العربية الناشئة . ولو قدر ان يكون للحضارة العربية في موقعة اكتيوم قائد مثل شارل مارتل — يقول شبنجلر — لكان حظ الحضارة العربية مختلفاً عما حدث كل الاختلاف ، واذن لما حدثت لها ظاهرة « التشكل الكاذب » .

وانا لست اختلف مع الفيلسوف الالماني حول هذا التعبير إلا في شقه الاخير « الكاذب » . فالتشكل الحضاري يحدث بالفعل ، ولكنه يحتوي القالب والمضمون

معاً . فالتفاعل الدائم بين الشعوب ، لا يسمح بهذه الحضارات المستقلة المنعزلة . والحضارة في بلاد العرب ، ما كانت لتقف على قدميها لولا الافكار اليونانية التي اخصبتها . واحداث التاريخ لا تعتمد على المصادفات والافتراضات الميتافيزيقية ، وانما تتكون نتيجة حتمية لنواميس التطور المختلفة .

والمثل الذي ضربه شبنجلر عن الحضارة في روسيا ، يستهدف عكس ما أراد إثباته . فالمدنية الروسية قبل عام ١٧٠٣ كانت تمثل الروح الموسكوفية الصحيحة ، اما بعد ان انشئت مدينة بطرسبرج ، ودخلتها بذلك اضواء حضارة غرب اوروبا. فقد حدث « التشكل الكاذب » في رأي شبنجلر .

وواضح ان الفيلسوف الالماني لا يعي قيمة التفـــاعل الحضاري بين الامم . « فلكل حضارة كيانها المستقل عن كيان غيرها من الحضارات ، ولا سبيل الى اتصال حضارة بأخرى ، ما دامت كل حضارة -- باعتبارها كائناً عضوياً ووجوداً حقيقياً - تكون وحدة مقفلة على نفسها . وما يشاهد من تشابه في الموضوع بين حضارة واخرى ، او من تشابه في اسلوب التعبير عن حضارتين مختلفتين ، انما هو وهم فحسب » .

وجوورج حنا يبدد هذا الوهم من مخيلة شبنجلر حين يعترف بأن الحضارات على تعددها وتعدد الفروق بين تاريخها وتقاليدها وتراثها « لا تعدو كونها ذات هدف انساني واحد . اذا تلكأ قومها او تقاعسوا ، وعجزوا او تعاجزوا ، عن العمل لبلوغه ، تفقد حضارتهم المقومات الانسانية ، وليس غريباً اذ ذاك ان تفقدمبررات وجودها ، ويكون مصيرها الزوال » (ص ٩) .

وما هو الطريق للوصول الى هذا الهدف الانساني ؟

يجيب المؤلف بأنه حصر تاريخنا في بوتقة حضارية معينة ، ومحاربة كل تجميد لحضارتنا الانسانية في مكان ما . فالحضارة - في اي مكان او زمان — هي امتداد

لحضارات سابقة ، واشعار بحضارات لاحقة .

فاذا انعزلت الحضارة في بقعة على الارض ، وانفصلت عن العـــالم ، كانت نهايتها الانحلال والاضمحلال . يعرف لنا شبنجلر هـذا الدور بأن الحضارة تصبح « مدنية » ، بينما يقول جورج حنا ان الحضارة تفسح مكانها لحضارة جديـــدة .
والواقع ان كلا التعريفين لم يلتزم الدقة افضل ، وكانوا ابرع في الرماية ، واقدر على قتل اكبر عدد من الناس ، نقل موسوليني الحضارة الى الحبشة ، واذا حدث العكس ، وكان للاحباش مدافع افضل ، وكانوا ابرع في الرماية ، واقدر على قتل اكبر عدد من الناس ، نقل هيلاسلاسي الحضارة الى ايطاليا » ... هذا هو المفهوم الجامد لحضارة الانسان ، فالمدفع والدبابة لا تنقل مدنية بلد الى بلدٍ آخر ، وان كانت وسيلة « رديئة » للتفاعل بين المدنيات المختلفة . ولم تفلح القوة دائماً في صنع الحضارة ، او الاسهـام في خلقها ، بل ان الفيلسوف الصيني « لين يوتانغ » يأخـذ بنظرية طريفة هي ان المرأة بدلا من ان تسعى الى بلوغ اهدافها بالقوة « عمدت الى تحقيقها بأسلوب ارق . والرقة ، بعد ، هي الحضارة . ومن اجل ذلـك اميل الى الاعتقاد بأن الحضارة البشرية بدأت مع المرأة لا مع الرجل » .

ويضيف « انه يتعين علينا ان نسلم بأن بساطة العيش والفكر اسمى واسلم مثل اعلى للحضارة والثقافـــة ، وبأنه حين تفقد الحضارة صفة البساطة تأخذ سبيلها الى التفسخ والانحلال ، وعندئذ يصبح الانسان عبداً رقيقاً للفكرات والمطامح والنظم الاجتماعية التي انتهجها هو بنفسه » . ورغم ان آراء يوتانغ في حاجة الى مناقشة من حيث انه ادغم الحضارة في الثقافة . إلا ان الحقيقة الكبيرة التي يزفها الينا هي ان القوة البولسية ليست عربة لنقل الحضارة من مكان لآخر .

وقـــد عرض جورج حنا لآراء ارنولد توينبي في الحضارة المسيحية الغربية ، باعتبارها ارقى مثل لحضارة العالم . والواقع ان الركيزة التي يستند عليها توينبي في

ابحاثه واهية من اساسها . فالدين ليس إلا ظاهرة حضارية ، ولكنه ليس الحضارة نفسها . فنظرة المسيحية للحضارة كانت صادقة في حينها ، في العصر الاجتماعي الذي عبرت المسيحية عن ازمته اخلص تعبير . اما عندما يصر الغرب على المنظار المسيحي لرؤية الحضارة ، فانه يصر — بغير وعي — على اتهام المسيحية بالرجعية .رغم ان المسيحية ادت دورها ومضت ، وليست في حاجة الى اتهامات مغرضة ، لا يقصد بها الدين لذاته ، وانما المصلحة الذاتية فقط .

والعداء الذي يكنه توينبي للحضارة في روسيا — قبل الثورة الاشتراكية — حيث تسود الكنيسة الارثوذكسية ، لا يرتدي ثوباً علمياً . لأن العداء بين الكاثوليكية الغربية في قمة ازدهارها ، والاثوذكسية الشرقية ، ليس عداء حضارياً ، وانما هو تعبير عن التمزقات الروحية للاقطاع في مرحلة الانتقال الى البرجوازية .

يقول توينبي ان « الدين هو المرتكز الاساسي للثقافة » ، فيعانق افكار الشاعر الانكليزي المعاصر « ت.س. اليوت » ، وكلاهما دلالة صادقة على النظام الانساني الذي يظللها . ولكنها معاً ، يخلطان ثانية بين الحضارة والثقافة .

والدين — كما يقول جورج حنا — « ظاهرة اجتماعية تقوم على اعتقاد ذهني صوفي اكثر مما تقوم على اعتقاد حسي علمي » (ص ٢٨) . والصحيح ان الرداء الصوفي للدين في العصر الحديث هو السبب في هذه البلبلة ، والنظريات العلمية الحديثة التي ينكرها اليوم « حضارة جوهر الدين » لم تكن موجودة حين تبلور هذا الجوهر والحضارة بالفعل « ليست عبادة ولا تنسكاً ولا تقشفاً » ، ولكن هذه جميعها ، كانت مظهراً حضارياً يوماً ما . وحين يبرز توينبي التبشير المسيحي في بلاد الشرق ، بأن القسيس الاوروبي يحمل مع الانجيل حضارة الغرب ، ينسى جورج حنا ، ان رأي توينبي ، يبرر في الواقع الامبريالية الغربية وفتوحاتها الاستعمارية . ذلك ان

عدد المسيحيين في الهند لا يتجاوز العشرة ملايين . ولست اظن عاقلا يصدق ان هذا العدد هو الخالق والمبدع والصانع لهذه المدنية الهندية العظيمة . والا ، فأين التراث الروحي الضخم الذي حشدته الفلسفات الهندية القديمة والمعاصرة في بناء مدنيتها الكبيرة ؟ ويتطرف توينبي فيقول : ان العقائد الفكرية نفسها ، منحها الغرب للآخرين ، ثم استغلها الآخرون ضده ، فماركس وانجلز ، الغربيان ، هما اللذان يستخدمان الآن في يد الشرق ضد الغرب . ومع اننا نتفق على ان السلاح المادي يمكن سرقته من العدو وقتله به ، إلا اننا لا نتفق في ان العقيدة والفكرة سلعة سوقية يمكن احتكارها . ذلك ان العقيدة ليست من عمل الافراد ، وانما هي من صنع البشر وتاريخهم .

وعندما يدعو توينبي الى حلف سياسي او عسكري بين دول الغرب ، لمواجهة الخطر المحدق بها من الشرق ، لا يجب ان نفهم ان الباعث الحقيقي الى ذلك هو حماية الحضارة في الغرب . لأننا قد نتساءل : اية حضارة يدافع عنها توينبي ؟ او عن اي ثوب حضاري يترافع الرجل ؟ هل هو الثوب الامريكي ، ام الاوروبي ، ام المسيحي ؟ الواقع ان هذه جميعها الوان متعددة لثوب حضاري يكسو الغرب كله . فالحلف الذي يطالب به موجود في مجالات السياسة والاقتصاد . ولكنه محال ان يوجد في مجال الحضارة . ومجرد رغبته في اقامة هذا الضمان ، يدعنا نتحسس ازمة الثقة التي عبر عنها في كونه ، قلقاً ، خائفاً ، وجلا .. على مصير الحضارة في بلاده .

ان التفاعـــل الحضاري بين شعوب العالم ، لا يراه توينبي إلا بمنظار الفلسفة الاستعمارية صاحبة السيادة والقوة . تماماً ، كما كتب « ه . و . ولز » كتابه « معالم تاريخ الانسانية » مؤسساً منهجه عـــلى ان مصلحة الشعوب المتأخرة في الاستعمار ، اكبر من مصلحة الشعوب المستعمرة ذاتها . والذي دهشت له هو تساؤل

جورج حنا : « لو كان الاستاذ توينبي رجل سياسة ، لكان له العــذر في مناهضته الضارية للايديولوجية الماركسية ، ولمن يأخذ بها . غــير ان توينبي رجل فلسفة ومعرفة ، له شهرته الواسعة في العالم الغربي » . وانا بدوري اتساءل : كيف نعزل رجل الفلسفة والعلم والمعرفة عن السياسة . ان العالم او الفــنان او الفيلسوف . ما هو إلا نتاج طبيعي لكافة الظروف التاريخية المحيطة به .

*

في تحديد المعنى الحضاري : فعندما تذوب معــالم الحضارة في تجربة تاريخية معينة ، وتتشكل معالم حضارية جديدة ، يحسن القول بأن دوراً حضارياًقدانتهت وظيفته ، وان دوراً جديداً قد ولد . فالحضارة لا يمكن تجزئتها لتوقيت الزمان وتخطيطات الجغرافيا .

وما يؤكده شبنجلر من ان الحضارةتموت فتصبح مدنية ، يدعى افرق بخطوط واضحة بين الحضارة والمدنية والثقافة . فالمدنية ليست مرادفاً للحضارة ، وانما هي درجة حضارية في تاريخ الانسان . والثقافةوجه حضاري واحد - بين عدةوجوه - للحضارة . وقد احس شبنجلر بهذا الفرق الحاسم بين الحضارة والمدنية . لكنهاخطأ حين وصف انحلال الحضارة في مكان ما ، بأنه انتقال الى المدنية . ذلك ان المدنية خطوة حضارية بعيدة تمتد في تاريخ البشر الى فجر ايامهم ، حين انتقل الانسان من المرحلة البربرية الى دور حضاري جديد هو المدنية ، امــا الحضارة فتبدأ بالمرحلة الوسطى من عصر البربرية ، حيث تعلم الانسان اصول الزراعة .

والمدنية ، اذن ، هي الباب الحضاري العظيم الذي دخله الإنسان ، ومـا زال - حتى الآن - يتنسم اطوار نموها يوماً بعد يوم . فاذا جاء شبنجلر ، وقــال ان الحضارة تلفظ انفاسها وتنقلب الى « مدنية » انما يردد تشبيهاً بلاغياً يعيد الى اذهاننا للصورة الحضارية الاولى لعصر المدنية . لأن الحضارة لاتموت ، بل تتطور من حال

إلى حال آخر ، فان اصابها شيء من النكوص او الازدهار ، فمرد ذلك الى العوامل التاريخية المحيطة بها .

ويبدو ان اللغة تقصر عن هذا التعبير . فقد قسم انجـاز التاريخ البشري الى ثلاثة عصور :

اي « الوحشية ، والبربرية ، والمدنية » على الترتيب . وواضح - في الترجمة الانجليزية - انه استخدم لفظة الحضارة مرادفـة للمدنية . بينما الحضارة بدأت كما قلت ، منذ تعلم الانسان الزراعة . وقد حدث ذلك في عصر البربرية .

وانجلز - بالطبع - ليس مسؤولا عن الوقوع في هذا الخطأ . ان المعجم نفسه يعرف كلمة الحضارة بأنها الطور الجديد الذي تلا مرحلة البربرية ، اي انه يقصد المدنية . ثم تستخدم الكلمة بعد ذلك بمعناها الشائع « الحضارة » !

والفصل الذي عقده جورج حنا بعنوان : « الحضارة كل لا يتجزأ » يتفق معنا في التحديد العلمي لمفهوم الحضارة . يقول (ص ٦١) « ان مـــا يسمى بالحضارة الهيلينية ، والحضارة السورية ،والحضارة الاغريقية ، والحضارة اليهودية والمسيحية ، والحضارة الاقطاعية ، والحضارة القرون وسطية ، والحضارة الغربية المسيحية وما إلى ذلك . لا يجوز حسبانها حضارة بمعناها الانساني الواسع . ان هذه الحضارات ليست إلا انماط حياة ، تختلف مرتكزاتها الواحدة عن الاخرى ، تبعاً لاختلاف الانظمة في كل منها . فالديموقراطية الهيلينية تختلف عـن الديموقراطية الغربية . والديانات الالهية كاليهودية والمسيحية والاسلام ، تختلف عـــن الديانات الصنمية والزرادشتية والاغريقية ، وما الى ذلك . وباختلاف هذه الديموقراطيات وهذه الديانات ، وهذه المرتكزات ، تختلف مفاهيم القيم الانسانية » .

والمؤلف - بهذه الكلمات - يتفق معنا ، في انه ليست هناك حضارة انسانية واحدة . والالوان العديدة توجد في عيوننا فقط ، او في النظارات التي نقرأ بها

كلمة الحضارة . ولكني اختلف معه ـ بعد ذلك ـ حين يفصل بين الحضارة ونمط الحياة الذي يعيشه الناس في مكان مـا . فالتفاعل القائم بين البشر وحضارتهم هو تفاعل حي ذو تأثير عضوي متبادل ، والمدنية الغربية لم تشيدهـا ملاحم جيته ، وسيمفونيات بيتهوفن ، واكتشافات باستور فحسب . لأن حروب نابلـيون ، وميكافيلية السياسة في القرون الماضية ، وقيام امبراطوريات وانهيار اخرى ، هي نتاج طبيعي جداً لتفاعل القوى المـــادية مع القوى الروحية في الاطار الحضاري المتكامل . ولذا كان النعي الذي يشيـع به جورج حنا ، جنازة الحضارة في الغرب في غير مكانه الصحيح يقول (ص ١١) : « انى للناس ان يؤمنوا بهم ـ بقادة الحضارة في الغرب ـ او يصدقوهم ، وهم يرون ان القيم الانسانية ، اصبحت عندهم موضوع دعاية سياسية ومصلحية وتجاريـــة اكثر مما هي موضوع دعاية اجتماعية وانسانية . » وهو هنا يضع القيم الاجتماعية والإنسانية في قالب من التجريدالذهني. وكأن القيم الإنسانية يمكن عزلها عن السياسة والاجتماع والعـلم والاقتصاد ، في حين انها تحتوي هذه جميعاً . واذا كان الغرب يجهل ان الحضارة انسان يعمل ، وفكر يبدع ، وعقل يخلق ، وقيم تطمئن وتسعد ، وتقارب بين البشر يؤلف فيما بينهم (ص ١٣) الا ان القنبلة المدمرة ، والدعايات المغرقـة ، والقلق الرهيب . كلها وجوه مختلفة للنظام الاجتماعي والاقتصادي الذي يظلل الغرب ، وبالتاليمدنية الغرب . اما التآلف والتفاهم والحب ، فهي اركان جديدة ، لنظام جديد سيتولد عنه طور حضاري جديد .

فالحضارة اذن ، ليست نظاماً سياسياً او اتجاهاً اجتماعياً ، يكفل للناس راحـة واطمئناناً ، او يقض مضاجعهم ويسود مستقبلهم ، لان النظمالسياسية والاتجاهات الاجتماعية لا تمثل إلا وجهاً واحداً من وجوه الحضارة .

واذا كان ارنولد توينبي يؤلمـــه الثوب الحضاري في الغرب ، ويعتبره القمة

الحضارة العليا في العالم ، فان ذلك لا يريبنا او يزعجنا ، لان توينبي نفسه ، هو افراز طبيعي للمدنية الغربية وان كان ينتقد الحضارة في بلاده لركودها على التفاعل مع غيرها من الامم ، فان ذلك ايضاً لا يقلقنا ، لاننا نؤمن ان مجرد التفاعل بين اشكال الحضارة المختلفة — بقصد او بغير قصد — سيكون من شأنه تطوير الحضارة المختلفة الانسانية كلها . ونسي جورج حنا ان يذكر للسيد توينبي ، ان القول بسيادة لون معين من الحضارة على لون آخر ، وهم من الاوهام ، حتى اذا شاءت المصادفات ان يكون اللون الاول مركزاً ، والآخر باهتاً . ذلك ان التفاعل بين الاثنين يمضي حراً طليقاً من اسر كل القيود والاغلال .

وقديماً ضحكنا كثيراً حين قال موسوليني : « شاء القدر ان تسترد رومــا مكانتها ، لتعود فتوجه مدنية اوروبا ، وتكون مركز النشاط والقوة فيها . علينا ان نسلم هذه الشعلة ونورث هذه الآمال للاجيال القادمة ، ولنجعل من ايطاليا دولة حديثة ، مرهوبة الجانب ، ومن الشعب الايطالي شعباً يستحيل بدونه ان نتصور مستقبلا ذا مدنية عظيمة وانسانية مثالية رفيعة » .

ونفس الكلمات سمعناها من هتلر ، وهو يعلي من شأن الجنس الآري والمدنية الالمانية وما ان تجتمع امامي كلمات النازي الاول مــع ثورة نيتشه وانغلاق شبنجلر وحرارة شوبنهور ، حتى تغيم امامي سحابة عريضة ، سيطرت على الفلسفة الاوروبية زمناً .

وقد عبر شبنجلر اصدق تعبير عن هذه النظرة الغربية القاصرة حين وصف الرجل الاوروبي بأنه « يتخذ من حضارته محوراً ثابتاً يدور من حوله التــاريخ . ولم لا وحضارته هي المركز الذي يبصر منه والافق الذي يحد في الواقع بصره ، والشمس المركزية التي منها ينتشر الضوء على كل الوجود اي ان الذي يتحدث عنه هنا هو الغرور الذي تملك الرجل الاوروبي ، فلم يردعه شك ولا تواضع ، بل اندفع يلوك

في عقله هذا الشبح . شبح « التاريخ العام » . واي تاريخ عام ؟ هو ذلك التاريخ الذي يوهمنا بأن تاريخاً بعيداً حافلا بالاحداث يمتد إلى عدة آلاف من السنين ، كتاريخ مصر او الصين ، يركز ويضغط في بضعة اسطر ، بينما تاريخ قريب تافه الاحداث لا يكاد يمتد الى عشرات قليلة من السنين ، كتاريخ عصر نابليون، ينتفخ ويضخم ، ويبدو احفل من التاريخ الاول بمرات ومرات . ورغم اننا لم نعد نتوهم ان السحابة البعيدة تسير بسرعة اقل من السحابة القريبة ، وان القطار يزحف بطيئاً وهو يخترق منطقة بعيدة ، لا زلنا نتخيل ، بل ونؤمن ، بأن سرعة التاريخ القديم من هندي وبابلي ومصري اقل في الواقع من سرعة ماضينا القريب . اجل ، قد يكون من حقنا ان نهتم بأثينا وباريس اكثر من اهتمامنا ببابل وطيبة ، لان الاولى تعنينا اكثر مما تعنينا الثانية . ولكن ليس من حقنا مطلقاً ان نقيم على اساس هذه هذه الاحكام التقويمية صورة للتاريخ العام ، والا فسيكون من حق المؤرخ الصيني مثلا ، ان يضع للتاريخ صورة قد خلت من الحملات الصليبية وعصر النهضة باعتبارها احداثاً لا تهمه . اوليس مما يثير السخرية حقاً ان تبدو صورة الحضارة المصرية –التي تكون كلا عضوياً هائلا – نحيلة لا تكاد ترى بجانب صورة قرن كالتاسع عشر في اوروبا . كلا ، يا سادة : نحن هنا فريسة بائسة لواحد من اثنين . وهم خادع او كبرياء آثم . اما الثاني فلا شأن لنا به هنا ، ولكن الاول يعنينا في هذا المقام . فيجب ان نكشف عن هذا الوهم ، وان نبدده من نفوس الناس تبديداً تاماً ، كما بدد كوبرنيك من قبل ذلك الوهم العجيب الذي احدثه تصوير بطليموس للكون باعتبار الارض مركزة ومن حولها تدور الشمس وبقية الكواكب . وحينئذ لن يكون للحضارة اليونانية الرومانية او الحضارة الغربية مكانة تمتاز بها من مكانة الحضارة الحضارة الهندية او البابلية او الصينية او العربية او المكسيكية . بل لعل هذه الحضارات لن تكون اسمى في اغلب الاحيان ، بما للصورة الكونية التي تبدعها

روحها من جلال وعظمة من تينكما الحضارتين » .

ترى ، لو كان الفيسوف قد طبق هذه الكلمات على فلسفته ، اما كنا نصدقه حين يقول في روعة « الحضارة هي الظاهرة الاولية للتاريخ العالمي كله . ما كان منه وما سيكون » ? إلا ان سيادة الاقوى دائماً هي التي تلهب الشعور الانساني بأن الحضارة في مكان ما هي القمة العليا للمثل الانسانية ، « فحروب السلب والنهب ، ومحاكم التفتيش والاتجاه الحديث للتبشير المسيحي واداء رسالة الرجل الابيض ، وتمدين الحبشة بدبابات موسوليني وطائراته ، كل هذه الفظائع انما تتم وفق ذلك المنطق الحيواني الذي ورثته الانسانية جمعاء .

وينتقل بنا جورج حنا الى مناقشة « هانز كوهن » استاذ التاريخ المعروف . فنجد ان هذا الرجل يبدأ ابحاثه من حيث انتهى ارنولد توينبي ، فيقول ان الحضارة المسيحية الغربية هي التي وحدها تستحق كلمة حضارة Civilisation وما عداها من مدنيات اخرى ، ما هو إلا فقاقيع سرعان ما ذابت في فيض الحضارة الغربية الزاخر . ويضيف استاذ التاريخ ان المسيحية لم تكتسب روعتها الحقيقية ، إلا بعد انتقالها الى ايدي الغرب . وهذا اعتراف – غير مقصود – من الاستاذ كوهن ، بأن الحضارة في الغرب تأخذ من الآخرين. فليس من شك ان المسيح ولد في بيت لحم وان بولس ولد في طرسوس ، وان المسيحية نشأت في بلاد بعيدة جداً عن اوروبا وامريكا . والسؤال الذي يوجهه جورج حنا لمستر كوهن : ما الفرق بين الشرارة الالهية المسيحية في حضارة القرن الثالث وبين الشرارة الالهية المسيحية في الحضارة الغربية المعاصرة ? والجواب ليس كامناً في المسيحية بقدر ما هو كامن في النظام الحضاري الذي ظلل الغرب في الفترتين السابقتين اي ان الفرق هو النقلة الاجتماعية بين العصر الاقطاعي والرأسمالية الراهنة . واذا كان الاصل الجذري – الدين – في

حضارة الغرب سرمدياً ، فماذا افادهم تطور العلم اذن ؟

*

يقول جورج حنا (ص ٧) : « ان كينونة الانسان الاجتماعية تحتم وجود صلة فاعلة ومتفاعلة بين انسان وانسان ، بين مجموعة من الناس ومجموعات اخرى ، سواء قربت هذه المجموعات من بعضها او بعدت . وسواء كانت هذه المجموعات مختلفة العروق والفروع ، ومتباينة العادات والتقاليد والديانات ام لم تكن . فالانسان انسان ، سواء كان ابيض ام اسود ام اصفر ، وسواء كان مسيحياً او مسلماً او مجوسياً او ملحداً او من عبدة الاصنام . كل هذه الفروق ليس فيها ولا في احداها ما ينتقص من انسانية الانسان . فانسانية الانسان هي الاصل ، اما المفارقات التي ذكرناها فهي فرع . بل الاصح ان يقال ان انسانية الانسان هي الخاصة الدائمة ، اما المفارقات فهي خصائص عابرة وقابلة للتبدل والتحول والزوال » .

ولو قرأنا هذه الكلمات من جديد ، وابدلنا كلمة الانسان ، بكلمة الحضارة ، لاتضح امامنا المعنى الحقيقي العلمي لها . يقول يوتانغ : ان كائنات الطبيعة كلها فيما يتصل بتكيفها مع الطبيعة ، كاملة الى حد يثير الاعجاب . ذلك لأن تلك الكائنات التي لا تتكيف مع الطبيعة تكيفاً كاملا ، انما تقضي عليها الطبيعة وتسحقها سحقاً . ولكننا لم نعد اليوم مدعوين الى ان نكيف انفسنا مع الطبيعة . اننا مدعوون الى ان نكيف انفسنا مع ذلك الشيء الذي ندعوه حضارة .

ويروي لنا الحكيم الصيني قصة الراهب البوذي الذي دعاه صديقان للنزهة ، احدهما من الطاويين والآخر من اتباع كونفوشيوس . وكان الراهب قد نذر على نفسه ان لا يخطو في نزهاته اليومية جسراً بعينه ، فاتفق ان خرج مع صديقيه في هذه النزهة ، حيث كان الحديث شيقاً ممتعاً ، حتى ان الراهب اجتاز الجسر دون وعي منه . وعندما نبهه احد صديقيه الى ذلك ، استغرق الجميع في الضحك .

وهذا المثل — على سذاجته — يضع اصابعنا على المعنى الرائع للتعايش السلمي بين الافكار فكم بالاحرى عندما ننقل هذا المعنى الانساني الى الصراع الدائر بين الاشكال الحضارية المختلفة .

فلنردد اذن مع لين يوتانغ . لقد اخترع الانسان الحضارة ، وليس هذا بالشيء القليل .

الرؤية الفنية عند عمر فاخوري

وحدة الكفاح في حياة الشعوب ، هي الخلية المتولدة ابداً ، المتجددة دائماً ، في جسم التاريخ .

والنضال الوطني في بلادنا العربية ، هو العنصر الانساني الحي ، الذي يربط بين شعوبنا برباط واحد هو : وحدة المصير .

واذا اخذنا في تقليب صفحات حياتنا ، لعثرنا على حقيقة هـــامة . فالسطور الغالبة على كيان وجداننا القومي في مصر ، هي نفس السطور الواضحة في كيان المواطن العربي في لبنان ، وهي نفس السطور البارزة على جبين الانسان في العراق.

وحين تتشابه الخطوط العريضة في الحياة العربية ، لا تبقى هناك فرصة لعلامات التعجب او الدهشة ، امام السمات المشتركة المطابقة بين شعب وآخر .

ففي الوقت الذي كانت فيه مصر تكافح الطغيان التركي الجاثم على قلوبنا . كانت معالم هـذا الكفاح تنعكس – في وضوح – على صفحة الفكر المصري . ومن ثم يبرز لنا لطفي السيد في دعوته وتتسع رقعة الدعوة الى القومية الجديدة ، ان جاز التعبير واتحد عنصرا الشعب ، بعـد ان فرقت بينهم الوسيلة الاستعمارية التقليدية ، المتبلورة في الشعار القديم « فرق تسد » . والتأم الكيان الوطني المصري ، واصبح قوة لها خطرها في مواجهة عوادي الزمن .

ويخطىء الذين يرجعون الدعوات الشعوبية الانفصالية ، الى جذر بعيد ، هو هذه الدعوة المصرية الممثلة في لطفي السيد ،ومن أيده وتبعه من المفكرين المصريين فالواقع ان هذه الدعوة كانت نبتاً طبيعياً في ارض تاريخنا . ذلك لانها لم تستهدف – في نشأتها وتبلورها – إلا تأكيد الوحدة الوطنية ، بأن تكون بلدنا لنا وليست للاتراك او الانجليز . من هنا لا يتسع المجال امام المغرضين في تدليلهم – العاجز – على ان هـــذه الحركة الوطنية – في وضعها التاريخي – تعادي الحركة العربية . والصحيح انها كانت جذراً اصيلا ، لكل التئام عربي . وما القومية العربية إلا امتداداً اكثر ازدهاراً لكافة الدعوات الوطنية المحلية ، وهي تحبو من مهدها الى آفاق انسانية اكثر رحابة وعمقاً .

*

في ذلك الوقت البعيد ، الذي كانت فيه مصر تغلي بحركتها الوطنية ، كان لبنان الشقيق العربي ، يئن من وطأة النير نفسه . الدولة العثمانية . فالسلطان عبد الحميد يعطل الدستور عام ١٨٧٧ ، والمؤامرات تحاك خلف جدران القصور ، والجو مشبع بروائح الدم . والفئات الوطنية المناضلة ، تكافح هذا الظلام . والفجر لا يلوح من كثافة السحب وقتامة الغيوم ورغم ذلك ينبت الكفاح ويورق ، بل ويزهر . فبين جدران الكلية العثمانية في بيروت ، تتجمع دموع لبنان وتتجمد ، وتتحول الى بلورات من الحقد والنار ، تنطلق في صدور المحتلين والغزاة .

وتلد الحركة اللبنانية ابناءها الذين يعملون على تكتيل الجهود وتوحيد الشمل .

وكان عمر فاخوري احد هؤلاء الابناء .

وليس من شك ان وليد الثورة ، يتميز عـن وليد الهدوء والظل الوارف . ولو احسسنا بدماء تغلي في شرايين نسجت من خلايا متمردة ، ولمسنا الدمـاء الباردة الجارية في عروق مستريحة لعرفنا إلى اي مدى يختلف الثوار عن بقية البشر .

والمرحلة التاريخية التي انجبت « عمر » ، هي الام الشرعية لهذا الفنان الثائر . فحين اعلنت الحرب العالمية الاولى ،واخذت السلطات التركية تلقي الشباب العربي في المعركة التحق عمر فاخوري بكلية الصيدلة ليهرب من معركة ليست له . وانما اصدر كتابه الاول « كيف ينهض العرب » . وكان الكتاب تعبيراً حياً صادقاً عن الازمة القائمة بين الضمير العربي في لبنان واتون الميدان الملتهب .

وخلال الاربع سنوات ، التي امضاها في باريس عام ١٩٢٤ ، كان قد تسلح بالوعي الثوري المؤكد بالتدليل العلمي . وربما كانت مبادىء الافكار الاشتراكية قد تسربت الى عقله اثناء زياراته للكاتب الفرنسي مارسيل كاشان .

ولم تتضح ملامح عمر الفكرية إلا برفقة ملامحه السياسية . وقد بدت هـذه وتلك في وحدة متكاملة ، منذ ان اختير عضواً بالمجمع العلمي في دمشق عام١٩٢٧ وكان هذا التاريخ بداية موضوعية لكفاح عمر في ميداني الادب والسياسة ، وان ظل هو لا يفصل بينهما حيث اعتبرهما ميداناً واحداً لأي فنان يحس انه انسان أولا . والسياسة التي يعنيها ، ليست تلك التي تتخذ منفذاً إلى الوجاهة والارتزاق . وانما هي علم موضوعي يبحث في شؤون الكون والحياة .

و « الباب المرصود » اول كتاب له ، صدر عام ١٩٣٨ . وهو مجموعة فصول كتبها خلال عشر سنوات ، كانت بمثابة المقدمة من سفر كبير . ونقرأ في هـذه المقدمة ، الميول الاتجاهية التي راودت عمر في سني عمره الاولى . فاذا هو ثائر على « الصنعة » في الادب العربي حيث ان الاديب العربي لم يعن – في ذلك الحين – إلا بالتركيب الانشائي دون المعنى الانساني . ومن ثم يدعو الشاعر ان ينزل الى السوق ، ليشتري حاجة عيشه وحاجة ادبه معاً .

وهو يرى انه على الرغم مـن اصرار الادباء الكلاسيين على اللفظة المبهرجـة والاسلوب الموشى ، إلا انه يفتقد في الشعر مثلا وحدة المبنى والمعنى داخل اطار فني متكامل . ثم هو يأخذ على ادب جيله ذاك ، انه يمحو فضائل الجاهلية العربية،

وما في تلك الفضائل من درر لمجرد الوهم بأن اظهار محاسن الاسلام يقتضي ذلك ، وهو – في الواقع – لا يقتضيه .

ويعقد لنا فصلا عن المرأة في الادب العربي ، ويفسر لنا كيف ان المرأة محجوبة عن ادبنا بقدر ما هي محجوبة عن مجتمعنا .

وفي فصل « كنوز الفقراء » نرى عمر يمعن نظراً حاذقاً نافـذاً الى الامثال والاقاصيص والاساطير الشعبية . فاذا هو يرجع برأي قد يبدو غريباً جديـداً في ذلك العهد ، وهو ان « خلق عالم على هامش عالمنا هذا ، او تصور وجود غير هذا الوجود العادي ، ليس وقفاً على وحي الانبياء وخيال الشعراء . فان للعامة في هذا الخلق والابداع اليد الطولى ، بل لعل الانبياء والشعراء يستقون من هذه الينابيع التي تفيض في كل عصر ومصر ، ولا ينضب ماؤها ابداً . الآداب العامية » .

وحين يكتب عمر فاخوري « الفصول الاربعة » عـام ١٩٤٠ ، نلحظ ان الخطوط الرئيسية في كتابه الاول لم تتغير ، وانما تعمقت وازدادت اتساعاً . فهو يؤكد ضرورة ارتباط الادب في كل امة ، وفي كل زمن بتراث ماضيه ، وضرورة استمداد الاديب عناصر فنه من الكون والحياة . ويوضح هذا الارتباط ، بأنه لا يكفي الاديب الاحاطة باخبار الماضي وروايةالشعر القديم وحفظ الامثالوالاخذ بأطراف الفنون ، بل لا بد له كذلك من « الخبرة الشخصية بالحياة والنـاس » و « الاتصال الحقيقي الحي بالطبيعة والوجود » و « مشاهدة الاديب اختباراته لما حوله ولما في نفسه » .

وفي البحث الرابع من هذا الكتاب – وقد كتبه عام ١٩٣٨ – يرى ان جمال الفن في التزامه امراً واحداً ، هو التجديد في الخلق والابداع ، مهما يكن غرضه ومهما يكن موضوعه . ويلتفت هنا طويلا إلى آراء العرب القـدامى في الفن ، فيجلوها لنا ، واذا هي – على تعبيره – آراء موجودة في ازياء جديدة عصرية عند الغربيين . ولا شك ان مغالاة عمر في هذا الرأي هي نتيجة الحماس المفرط لقضيته الوطنية .

وينظر في حديث آخر إلى ابحر الشعر العربي ، ويرى انه من الجائز استحداث بحر جديد ووزن جديد ، كالبحر او الوزن الذي استحدثه بشر فارس . ويستشهد – في هذا المجال – بكلمات هامة لابن خلدون . وعمر ، بهذا الرأي ، انمـــا يجاري حركة التجديد القائمة الآن في تفاعل الشعر العربي . ولكنه يسخر – في النهاية – من دعاوى المدرسة الحديثة ، وتطاولها على الادب القديم . ومن خلال ذلك يشير الى كون النبوغ امر لا قديم فيه او جديد ، لأنه ظاهرة انسانية تتجاوز اعتبارات الزمان والمكان .

*

وحين تبلغ الحرب العالمية الثانية عنفوانها ، يقدم لنا عمر كتابه « لا هوادة » عام ١٩٤٢ ونحظى بالتطبيق الواقعي لنظرة الفنان الى الحياة . وفي التطبيق دائمـاً يصرح الانسان بما كان يلمح به . وعمر فاخوري – اذن – يعلنها حرباً « لاهوادة» فيها على دعاة الفن الانعزالي ، فيقول « انه لا غنى للفرد ، مهما تفرد ، عن المجتمع بأية حال ، او بعبارة ابسط . لا غنى لكاتب عن قارىء » .

ويضع عمر اصابعه على سر التفرقة العنصرية الانسانية ، التي اشاعها الاستعمار بين الشرق والغرب ، فيؤكد « ان الارض منـذ استدارت ، ثم جـاء جاليليو ، فضربها برجله ودارت اصبح شرقها وغربها لفظين لا طائل تحتها » . ويضيف انـه « يظهر ان الغرب بحاجة ابداً الى مسألة شرقية يستغلها او يلهو بها ، فقـد حسبنا زمناً ان هذه المسألة ستنتهي متى قضى الرجل المريض نحبه ، او تماثل الى العافية ، فاذا هي اطول عمراً من اي رجل مريض ، او صحيح ، فسميت اسماء جديـدة ما انزل الله بها من سلطان ، ثم افتن الغرب وتظرف ، فعرف مسألة شرقية من نوع خاص » (ص ١٢٠) . وعندما تتبلورهذه النظرية الغربية في التفوقالعنصري

ممثلة في النازية والفاشية ، يصبح « اديب في السوق » — عام ١٩٤٤ — بأن الامة هي « جماعة ثابتة من الناس ، مؤلفة تاريخياً ، ذات لغة مشتركة ، وتكوين روحي مشترك ، يجد عباراته في الثقافة المشتركة » (ص ٩٩) ، واذا كل سمة من هذه السمات الواردة في التعريف ، لا تكفي اذا اخذت على حدة ، بل « يكفي ان تنعدم سمة واحدة منها ، كي تنقطع الامة عن كونها امة » ومايسترعي انتباهه في التعريف ، ويزيده تقديراً عنده « ان لا اشارة فيه ، ادنى اشارة ، الى تلك السمة العلمية الكاذبة المسماة عند النازي بوحدة الدم او العرق ، جاعلين منها اساس بناء الامة ، فقد اثبت العلم بطلان هذه النظرية العرقية ، المدعية للعلم كذباً وخديعة وجراً لمغنم » .

ويحول عمر كلماته الى عمل ، فينضم الى « عصبة مكافحة النازية والفاشية في لبنان » وهي — كما يصفها — طائفة من المثقفين ، يؤمنون بالثقافة على اختلاف انواعها ، كما يفهمها الغرب ، وكما يفهمها المجتمع العربي في عصوره الزاهية ، ويؤمنون بضرورة تلك الثقافة ، ولا يعرفون شيئاً اوجب منها لهم ولبني قومهم ، ويريدون ان يتكاثر عدد المثقفين الى ابعد حد ممكن . وهم قد فتحت ابصارهم على ذلك المشهد . مشهد تقدم الجماهير حتى تسد الافق ، افق الحياة العامة . لكن ليس بشيء من الذعر ، بل بكثير من الابتهاج ، لكي يساعدوا على هذا التقدم ، وهم يرون ، ان بلادهم ومن عليها متصلة بالكون والحياة ، فهي جزء من كل ، ولن تكون بمعزل عن الحركة العظمى التي تدفع الامم الى احتذاء اساليب جديدة في الفكر ، وصيغ مستحدثة في الحياة » . وهو لذلك يعتبر الثورة الفرنسية ثورة العالم اجمع . ويؤكد هذه النظرة في كتابه « الحقيقة اللبنانية » فيذكر انه بعد

قرن ونصف ، شهد فرنسا تخوض ثورة جديـدة ، ولكنها معكوسة . ثورة ضد الشعب الفرنسي ، تريد ان ترجع به القهقرى . فالرجعية حينما كانت تلغ من كل اناء ، فلا تدع فرصة الا اغتنمتها ،حتى ان الرجعية الفرنسية قد استغلت ،هذه المرة ، فرصة هتلر القائل « ليست الديمقراطية سوى اكذوبة ، وجوبلز الصارخ « ان عام ١٧٨٩ سيلغى من التاريخ ».

و « الحقيقة اللبنانية » هي نقطة الانطلاق عند عمر فاخوري . والفصول القليلة التي تحدث فيها عن لبنان هي دستور الكفاح في المنطقة العربية كلها . فقد ارتفع عمر في هذا الدستور بالوعي الثوري عنـــد الشعوب العربية الى درجة عالية . إن عمر -- الفنان الانسان -- يسمع مواطناً يؤرخ لصديقه واقعة شخصية حدثت بينهما بأنها كانت « بعد الاستقلال » ! . ويلتقط فاخوري هـذه الكلمات ليحلل مدى ما يعتمل في اعماق هـذا الشعب من ثورة ، لم تجعل من الاستقلال رمزاً سلبياً لحريته ، وانما صنعت تجـاوباً حياً بين الحديث الوطني الرائع ، وبين قلوب هـذا الشعب الذي يؤرخ باستقلال بلاده شؤون حياته اليومية . ذلك لان ابناء لبنان ساهموا في الاستقلال مساهمة ذات وزن ، اشتركوا فيـه اشتراكاً فعلـياً ، كانوا مادته الحية . ولذلـك يرجو عمر ان لا تبعد الشقة بين العهـد الاستقلالي والشعب اللبناني ، ان لا تنقطع الصلة بينهما ، ان يستمر هذا الشعب على رجائه في ان يكون هذا العهد له حقاً وصدقاً ، وليس لافراد منه او فئات . بل ان هـذا الاستقلال لا يعني ان المواطن اللبناني وحده ، وانما يعني -- في الكثير لا القليل -- المواطن المصري والسوري والعراقي . ويذهب عمر فاخوري في رؤيته الانسانية لاحداث العالم حداً بعيداً ، فيقول ان هذه الحرب العالمية كانت حربنا ، كما ان السلم

العالمي سيكون سلمنا نحن ايضاً . تلك « حقيقة لبنانية » لا يصح ان نغفلها او نتغافل عنها ، فما من شيء في العالم لا يعنينا ، سواء رضينا او لم نرض ، علمنا او لم نعلم (ص١٠٢) . وينتهي عمر من اجلاء هذه الحقيقة الى ان الروح اللبناني الجديد هو ارادة اللبنانيين جميعاً ، على اختلاف طوائفهم واجناسهم ، ان يعيشوا معاً ابناء شعب واحد سعيد . ثم هو يرجو — بعد هذا — ان يتجلى هذا الروح كل ساعة ، وكل مناسبة ، في جهود اللبنانيين المتوافرة ، المتضافرة المتناصرة ، لحفظ كيانهم الوطني ، وانماء مرافقه ، وتعزيز كرامته . ان هذا الروح اللبناني المشترك لفي رأس مصالحنا المشتركة . (ص ١٧٢)

هذا هو اللقاء الرابع بين خطين بارزين ، عند نقطة واحدة في التاريخ العربي . فالحقيقة المصرية تلتقي مع الحقيقة اللبنانية . والاثنان يندغمان في حقيقة عربية واحدة .

وهذا هو عمر فاخوري ، يمثل الرؤية الانسانية عند فنان ولد في لبنان ، وتعلم في باريس ولكنه عاش في العالم ! .

*

اما الرؤية الفنية عند عمر ، فتتمثل اولا في نظرته الثورية الى قيمة الاديب المعاصر . هل هو الشاعر الذي يحدث الزهرة في ديوان كامل ؟ ام هو الفيلسوف الذي يناجي الليمونة في مجلد ضخم ؟

ان الزهرة لم تشغل ادب عمر إلا بمقدار ما شغلته الارض التي تلبث فيها هذه الزهرة ، والليمونة لم تراود ذهن عمر بمقدار ما راوده الزارع الذي يزرعها ، والفلاح الذي يعنى بها او العامل الذي يكدح في انتاجها .

هل الاديب صاحب رسالة يسكن من اجلها في السماء ؟ يجيب عمر . « حبذا لو ان هؤلاء الرسل يقلون من التبجح برسالتهم اقل كثيراً ، ويكثرون من اداء وظائفهم اكثر قليلا » .

وهذا القول ، هو الفرق بين واقعية الادب في مدرسة عمر ، وبين افلاطونيته او عذريته عند اكثر الادباء . هذا يعطي المستعذب والنافع ، واولئك يعطون مرارة الدواء على انها هي التي تقضي على العلة وتشفي الداء ، فلا يلبث مريضه ان يكفر بالطب والاطباء .

وفي كتابه « لا هوادة » (ص ١٨) يروي لنا قصة معلم سأله احد تلاميذه : يا معلمي ، ما هي غايتك في الحياة ؟ فأجـــاب : غايتي في الحياة ؟ آكل وانام ! ولكن هذا سؤال لا يسأل .

وقد رمز عمر بهذا المعلم ، الى بعض الادباء المنفصلين عن الحياة ، ينسجون الاحلام ، ويغضون النظر عن كل شيء ، حتى عن الحرب الدائرة في ذلك الوقت لا غاية لهم في الحياة ، ولا رأي لهم في المعركة ، كالمعلم النعسان .

ولقد شاء عمر ان يزيد ايضاحاً ، وقرباً من الاذهان ، فعجب ان يختصم الناس في الرأي بالعنب الزحلي والعنب البحمدوني مثلا ، ولا يرون حقاً للادباء ان يختصموا في الرأي بالديمقراطيات والديكتاتوريات في العالم . على حين ان هذه مسألة الدنيا كلها ، وتلك مسألة زحليين وبحمدونيين ليس اكثر .

بهذه البساطة الرائعة حدد عمر القضية ، وضعها في نصابها من الواقع الصحيح ، وذلك كان اسلوباً من الفكر أقام عليه أدبه ، وحدد به مدرسته الفكرية ، وادى

رسالته الوطنية . وما ابلغ كلماته في دلالتها الانسانية حين يقول « ليس حسبنا ان نعيش كما نعيش . ينبغي ان نفكر كيف يصح ان نعيش .

والرؤية الفنية عند عمر ، تتمثل ثانياً ، في نظرته الثورية للادب . فهو « مثل سائر الفنون الجميلة ، ظاهرة اجتماعية اصلا ، ووظيفة اجتماعية فعـــلا » . وينبغي ـ تبعاً لذلك ـ على الاديب العربي انه « اذا خرج الى السوق ، فهو يمضي في حاجاته المعاشية ، وقلما يذهب في حاجة أدبه » .

وهذا حق ، فكل اديب في العالم ، لن يستطيع ـ ولو اراد ـ ان ينعزل عن المجتمع الذي يعيشه ذلك لانه انسان قبل ان يكون اديباً ، يحيا مشكلات هـذا المجتمع ، وتصيبه همومه ، وادبه اذن ، هو عصارة التكوين الاجتماعي لحياتـــه الانسانية . والاديب الجاد ، هو الذي لا يترك نفسه في المجتمع بلا « بوصلة » تعين له اتجاهاً صحيحاً يرتضيه عقله وتغذيه روحه ، ويتنفسه بكيانه ووجدانه .

وقد عين عمر فاخوري لنفسه هذا الاتجاه قبل ان يبدأ المسير .

عين هذا الاتجاه حين رفع صوته جهيراً صافياً يقول :

« ولما كان الالمان النازيون ، يعتقدون في انفسهم افضلية على سائر البشر ، كأفضلية الذئب على النعجة ، او كأفضلية الطاهية على الارنب ، فلا بدع ان كان لهم بازاء سائر الامم تلك الحقوق وعلى سائر الامم ما يقابلها من واجبات . ان جماعات هذا شأنها ، تؤمن بأفضليتها الجنسية على شعوب الارض ، وتعزز هـــذه الافضلية بما تزعم من رسالة الهية ، لا يمكن ان تسلم بمبدأ من مبادىء الحق والخير والجمال ، وان تكون مرتبطة بعهد او ذمة او ميثاق . ومن الخطأ الفاحش ان يكتفي بالاحتجاج على ذهنية اثيمة مؤذية كهذه ، كما انه مـــن العبث استنكار

العمل الوحشي الذي يأتيه الذئب نحو الخروف . حسبنا ان نعرف تلك الذهنية حق معرفتها ، وان يتوسل العالم المتمدن بما في ميسوره لدفع غائلتها ، لا ان نعيش في جو من التفاؤل والطمأنينة الخادعة » .

واوضح عمر فاخوري اتجاهه عندما تكاتف الاستعمار والرجعية على بث الفرقة بين ابناء الوطن الواحد ، وقيل له يوماً ان « حكماء » البلد يرون ان التعصب بين المسيحين والمسلمين يتخذ مكانه في الدم . فأجاب عمر فاخوري ، وسجل جوابه في ضمير التاريخ : « ان هؤلاء ، يصح ان تستغني عنه البشرية ، او يعهد اليهم بعمل آخر .

صبيٌّ في المجد

قصة الإنسان الكبير ، ليست خطوطاً لحياة فرد من الناس ، ولا هي عدة صفحات من كتاب لتاريخ احد الشعوب ، وانما هي لحن عظيم رددته اجيال قبلنا وسترردده اجيال بعدنا ، ولن تكون لهذه السيمفونية خاتمة ، مهما بلغ الكائن الحي من الذروة مداها ، ومهما بلغت آلة الحرب في وصف السعير الذري وبشاعة النهاية .

وقصة الانسان ، لم تكتبها احدى عبقريات البشر ، وانما اسهمت في صياغتها كائنات الحياة ، منذ دبت على الارض الحياة ، وستظل في ابداعها ما بقيت الحياة ، مهما اصرت المعاجم على ان الموت احدى كلمات هذه الحياة .

وقصة الإنسان بسيطة ، بساطة الإنسان نفسه ، خالية من كل تعقيدوتركيب ليست في حاجة الى نظارة نقرأ بها سطورها ، بل في حاجة الى بصيرة واعية وعقل مدرك . وهي كبيرة كبيرة ، حتى لا تكاد تحددها اسوار علم الجغرافيا ، وهي صغيرة صغيرة ، حتى ان طفلا ولد اللحظة يتنفسها بصدره الواهن ، ويعيها بقلبه الضئيل .

ورغم ذلك ، فما اكثر ما تعرضت له هذه القصة من سوء الفهم والتقدير ، وما اصابها من عنت وخذلان . لان غمامات من الشر ظللت سماءها لحظات ، او ان ماء آسناً ركد في محيطها هنيهات . فذابت معالم القصة العظيمة في نيران قاسية ، او بهتت ملامحها في طوفان لا يرحم .

إلا ان الإنسان الكبير لا تعوقه ملمات الحياة ، ومن ثم فلا خوف على قصتها من النهاية والضياع . اذ هي تمضي بـه من نصرة الى نصرة ، وتحقق له فوزاً بعد فوز . لا تزيدها العواقب والصعاب ، إلا إصراراً فوق إصرار .

*

وفي كتاب جديد ، قرأت سطراً مضيئاً في هذه القصة الشامخة ، سطر هو الى « الكتاب » اشبه ، ولكنه الى « الكلمة » ادق معنى ، وانقى تعبيراً . لم أر في هذا الكتاب مؤلفاً ولا معلماً وانما عثرت على صفحة منيرة من قصة كبيرة اسمها الإنسان .

وانت حين تقرأ « محمد الرسالة والرسول » ستحس ان كلماتي قاصرة عن المغالاة ، جامدة عن التضخيم والتجسيم ، حيث انه لا مبرر للشامخات في طلب الرفعة والشموخ .

واذا طويت عشرين صفحة من الكتاب ، فانك ستلتقي ببحث موجز عن رسالة الاسلام ورسولها ، بما قد تختلف بشأنه مع المؤلف او توافقه ، وربما اذا خالفته لن تبلغ مداي ، فاني لا ارضى تفسيراً للظواهر الاجتماعية يعزل الظاهرة عن قاعدتها المادية . وهذا منهج الدكتور نظمي لوقا في تفسير اليهودية والمسيحية والاسلام ، فقد حمل الفرد اكثر مما يحتمل ، وهو ينظر الى تلك الديانات الثلاث ، فلم يدخل في اعتباره سوى الحاجات الروحية للبشر ، والسمات العبقرية في حياة الرسل . وتناسى - تبعاً لذلك - ان القيم الروحية والفكرية هي تعبير حاد عن

الاوضاع الاقتصادية والمعيشية والاجتماعية . وان الرسول الفرد ، ما كان ينجح في ابلاغ رسالته ، لولا ان ظروفه المحيطة به قد دمغته بهذا الطابع الثوري .

واذن ، فالاختلاف بيني وبين مؤلف الكتاب هو اختلاف جذري في الاساس، لانه اختلاف في منهج البحث .

وما بهرني حقاً هو تلك الصفحات العشرون ، التي طوينا منذ قليل ، فقـــد احتوت فصلا بعنوان « صبي في المسجد » هو وثيقة انسانية غالية ، وبما كانت يتيمة الابوين في ادبنا القديم والحديث .

وانت لن تبقى طويـلا حتى تعرف ان « الصبي » هو المؤلف بعينه . ساقتـه ظروفه طفلا ، الى شيخ ضرير وقور ، غرس في قلبه حباً رفيعاً لرسالة محمـــد ، وتقديراً لآداب المسلمين واحتراماً للحضارة الإنسانية ، حـين اضاف اليها العرب رافداً جديداً .

وتمضي قصة الاسلام مع نظمي لوقا الى غايتها ، فيشب عن الطوق ابناً مخلصاً للضاد ، وقلباً صادقاً في الحب ، وفياً للتراث .

ولا يبهرك في القصة ان مسيحياً عانق محمداً . لأن ما يستتر خلف هذا المعنى هو اعظم واجل شأناً . والعمر الذي قضاه نظمي برفقة الشيخ « سيد » مـن الفة وفهم وحب ، هو صورة صغيرة لاعمار البشر جميعاً . ومـا التعايش الانساني بين المسيحية والاسلام في هذين القلبين الا تعبير حضاري عـن التعايش الانساني بـين الفكريات المتصارعة في عالمنا كله .

والمثل الذي تقدمه ارض مصر الى شعوب الدنيا – في شخص نظمي والشيخ سيد – هو امتداد طبيعي لتلك الدعوة البعيدة العميقة . دعوة التوحيد الإلهي في انبعاثها من قلب ذلك الفيلسوف الثائر اخناتون . ولو تأملنا هذه الابوة المصريـة الروحية القديمة ، وما تلاها من ديانات وفلسفات ، لعثرنا على حلقة تراءى لاوهامنا

انها فقدت مع الزمن . والحق ان الزمن لم يضع الا غشاوة قائمـــة على عيوننا ، توارت دونها الحقيقة الباهرة . وهي ان الفلسفة الإنسانية لا تفرق بين البشر ، لان وظيفة هذه الفلسفة هي التقارب والتآلف والتراحم . اما الفرقة والمباراة والتنابذ ، فانها وليدة ظروف عابرة ، وملابسات زائلة .

ذلك لأن الفلسفات الإنسانية تنبع من صميم الحاجة الإنسانية المادية والروحية الملحة . ولم تكن حاجة الإنسان يوماً هي البغضاء والتنافر ، لان طبيعته البشرية هيأت له مكاناً علياً بين سائر الدفعات والنوازع .

وواجبنا اذن ، ان ننتقي الزوان من حقول الحنطة ونحرقه كما دعا المسيح . ولا ينزع الاشواك من حديقة تاريخنا الا الدراسات الجـــادة الواعية ، والبحوث العلمية المستنيرة . فنجتث بها كافة الاراجيف والخزعبلات ، وكل طفيليات سامة من شأنها ان تهز الضمائر وتغمط الإنسان حقه في التعرف على جوهره المضيء .

وقد عانت هذه المنطقة العربية – بالذات – هولاً كثيراً . فالحروب الصليبية الاوروبية تغير عليها بحجة اسطوريـة واهية . ومقادس المسيح وقبره وصليبه لم تكن في حاجة الى جيوش غازية تحميها .

ولو كان القائد الاوروبي صليبياً حقيقة ، لقرأ في الانجيل ان بطرس – تلميذ المسيـح – هجم في لحظة غضب على احد اعداء سيده ، وقطع بخنجره اذنه ، وعلّق المسيح في حزن : « يا بطرس اعد سلاحك الى مكانـــه ، لان كل الذين يأخذون بالسيف، بالسيف يؤخذون » او فيم اذن كانت الحروب الصليبية وهي تعـــادي جوهر المسيحية ؟ لا شك ان طبيعة النظام الاقطاعي الممزق في اوروبا ذلـك الحين هي المسؤول الاول عن هذه الفتوحات الاستعمارية . ولا ريب ان هـــذه النوايا الحقيقية قد كشفت عن انيابها الشرهة ، بعد ان انجلت المعارك عـــن صكوك العبودية ووثائق الهوان .

واذا اضفنا الى اللوحة بعض الرتوش الهامة ، كالغزو العربي لبلاد الاسبان ، استطعنا ان نجمع الاشعة في بؤرة واحدة ونقول : ان هذه المنطقة قد عاشت وبلات موقعها الاستراتيجي ، ووضعها التاريخي ، كأشق ما تكون المعاناة .

ذلك لان رواسب تلك القرون الوسطى بدأت تحفر لها في اجسادنا وارضنا ، فجوات عميقة من الكراهية والحقد . واصبح القلب البشري بئراً غائرة مليئة بالفحم الاسود .

وكلما انبت التاريخ حـــاكماً حكيما يداوي جراح شعبنا ، اسرعت تراكمات السنين بدورها تنبت الاشواك في طريقه ، ويتراجع التاريخ - الى حين - فيلد شيطاناً او شياطين ، تضيف الى الجرح الملتئم علقما يمرئه ويضرم النار في خلاياه .

وهكذا كان الاتراك والانجليز والمستبدون من المصريين والعرب ، يعرفون طريقهم الى وأد كل حركة انسانية تلعق الماضي ، وتمحو مرارة التاريخ ، وتذيب رواسب القرون .

الا ان هذا الشعب البطل ، كان لا يفتأ يقاوم ، ويبذل من نفسه ، ويسخو في العطاء ، حتى يغلب على الاعراض الطارئة والظواهر المؤقتة ، ولم يكن له مـــن سلاح الا هذه الوحدة الجذرية الطبيعية ، وحدة التعدد الإلهي في «مناة» و«العزى» و « اللات » ووحدة التوحيد في اخناتون ، الاب الروحي للحركات الثلاث التوحيدية الكبرى .

اما وحدة الجنس ، فرغم ان شعبنا لم يعرف الدعاوى العنصرية على مدى تاريخه الا انه عرف الوحدة الجنسية بعد الغزو العربي ، ونتج عن ذلك ما يعرف بالتفاعل الحضاري بين الشعوب ، اي ان مصر العربية الحديثة ، اصبحت كلا واحداً ، بلا انفصام او خلخلة او اهتزاز .

وكانت هذه الوحدة الدينامية هي نواة الوحدة النفسية . والمضمون الإنساني

دائماً في حاجة الى شكل سيكولوجي يلائمه .

فاذا كان الغزاة العرب قد رفعوا في مصر راية محمد ، والغزاة الاوروبيون قد رفعوا في القدس راية الصليب . فان المصريين كانوا يعانون في الواقع ، نقطة التحول الرائعة ، في تاريخهم .

ونقاط التحول هي انصهار لمعدن الشعب في بوتقة ضيقة ، والذين يتمرسون على رؤية الذهب في روعة الانصهار ، غير الذين يشاهدون النار من بعيد .

والفصل الذي كتبه نظمي لوقا بعنوان «صبي في المسجد» هو تجسيد لاشعوري لتلك المرحلة الحاسمة في تاريخ شعبنا . وما قام به الفنان هو عملية استرجاع تاريخية لموقف شعب كامل .

فنحن مع والد الصبي عند الشيخ الضرير في دكان حلاق بمدينة السويس . ويحس الوالد القبطي المسيحي ان في سمات الشيخ المسلم شيئاً غير عادي يجذبه الى التحدث معه . ورغم ان الشيخ لا يعطي دروساً في العربية ، الا انه لا يرفض طلب الرجل المسيحي ، بعد ان شكا له حصيلة المدارس المصرية في لغة بلادنا .

وهذه اللقطة الفردية الواقعية من حياة الكاتب ، تذكرنا بما كان عليه هـذا الشعب من اضطراب لغوي شامل قبل الغزو العربي . فقد اختلفت اللغات المصرية وقتئذ من جانب ، ولم تتفق مع لغة الاحتلال الرومـــاني من جانب آخر . ولم تتفق مع لغة الاحتلال الروماني من جانب آخر . وكان الاختلاف العقائدي في المسيحية والمعنى القهري للاحتلال ، هما القاعدة العريضة لهذا البناء الهرمي الممزق ، وما اعتلاه من قمة حادة هي ما لمسناه بالاضطراب اللغوي الشامل .

وما ان تم انتصار العرب على الرومان ، وتنفس المصريون الصعداء ، حتى بدا التقارب على نحو ما ثم مضى التفاعل الحضاري – كما قلت – يعمل عـلى استقرار الامور .

غير ان اللسان القبطي ، ما زالت تداعبه غصة في نطق العربية . والمحـــاولة العبقرية التي قدمها نظمي لوقا هي الحيلولة بين هذه الغصة واللسان المصري .

وبلغ الصبي المسيحي مـع شيخه شوطاً محموداً . ممـا اثار حفيظة الفضوليين من المجاورين للمسجد والمصلين فيه . واذا الشيخ يعرف احـــد هؤلاء ، يدعوه بعد العصر في حديث . ويحضر الرجـــل ، ويستمع الى الشيخ يناقش الصبي ويوجهه ويستوضحه « حتى اذا بلغ الموضوع غايته ، وجه الشيخ الكلام الى صاحبه الزائر قائلا – ص ١٤ :

– كيف بنوك يا فلان ؟

– بخير يا مولانا ، يقبلون الايدي .

– تعرفني يا مولاي امقت تقبيل الايدي اعرفت فيم ارسلت اليك ؟

فأطرق الرجل وقال :

– عرفت يا مولانا

– انصرف راشداً

ونهض الرجل محيياً . وتحرى ان يصافح الصبي الصغير في مودة سابـــغة اشبه شيء بالاعتذار .

ورآه الرجل الفتى بعد ذلك اليوم – وكان ساعاتياً لهدكان قريب من المسجد – يستقبله بالتحية التي يلقى بها الشيخ كلما مر به قادماً او منصرفاً ، ويكاد يلمس في صوته وايمانه هزة الخشوع » .

اين الدلالة الإنسانية في هذا الموقف العادي ؟

يخيل الي انها ابعـد مدى من المعنى القريب لعيوننا . فالرايات الشاحبة الـتي حملت صلبان المسيح والسيوف العربية ، لم تحجب عن بصيرة شعبنا ما تحتويه من جوهر رائع ، وضائع !

كان هذا الجوهر مستوراً خلف اردية كثيفة .

* الاضطهاد المذل من خـــلال احداث فردية وقعت للمصريين فور الغزو العربي .

* الحماس الديني المفرط للعقيدة الدينية ، والتقاليد الموروثة ، والعـــادات القديمة .

* صور الماضي القريب . في الاندلس والقدس .

هذه الغمامات القاتمة ، سودت الرؤى امام العيون ، فاختفى الجوهر الانساني الى حين حتى اذا تم التفاعل البشري بين الناس ، وانجابت الغشاوة عن الابصار ، وضع الشعب اصابعه على نسيج الرايات المصلوبـــة ، فاذا بها من فتائل المـــادة والاستغلال والتكالب ، ولا تمت الى اهداف المسيح بصلة ما .

وعندما تحولت مصر المسيحية في خـط سيرهـا الطبيعي الى مصر الاسلامية ، ماتت النتائج الوليدة عن التعصب المفرط المذموم . لان الحماس العاطفي للمسيحية ، لم يكن لهذه الديانة بعينها ، وانما كان للعقيدة الدينية وحسب . فبعد ان حلت عقيدة جديدة في القلوب المؤمنة بالعقيدة القديمة . او بمعنى ادق ، حـين تطورت العقيدة في شكل جديد ، لازمها الحماس والعاطفة والتضحية جميعاً ، كما كانت هذه الاثواب ملازمة للعقيدة السابقة .

وقد تولد في وعي المصري هذا المعنى الجديد الرائع ، وهو ان العقيدةالروحية هي جماع آرائه الخاصة بالحياة والكون . وبما ان هذه الحياة في تغير وتطوردائمين ، فلا بأس ان تصبح العقيده الفكرية — وهي التعبير المباشر للتطور الاجتماعي — في تغير وتبدل وتطور . ولا عجب اذن ان يسقط التعصب من مخزن اثوابنا التقليدية ويحل التآلف والتفاهم والحب .

وترتفع هذه المعاني السامقة في موقف الشيخ « سيد » حين دعا صديقه المتذمر

ـ لكونه يعلم طفلا مسيحياً بينما هو يرفض الامر للاطفـــال المسلمين — ويخرج الصديق ، نافضاً عن عينيه سحابة القرون . ويثلج صدر الصبي ان يحييه كل يوم بمثل تحية الشيخ المعلم .

وهذا هو الشيخ المسلم ، لا يعزل دروس الصبي عن دروس الحياة . فاذا اقبل غلام ذات يوم سائلا عن الشيخ ، وناداه الصبي :

ـ الولد حضر يا مولانا ، الولد خادمك .

راح المعلم يؤنب تلميذه على هذه العبارة ، لان الدهر ليس ارثاً لاحد ، وهذا الولد « الخادم » له اب وام كأي انسان ، لولا ان الحياة قـــد حالت بينه وبين اسباب العز والجاه .

وقضى الصبي ليلته يفكر . ماذا تراه يفعل لو ولد فقيراً ؟ اكان يطيق احداً يناديه « اقبل يا ولد ، يا خادم » . ولم يسأل نفسه بهذه الكلمات ، وانما تصورها في مخيلته .

وحين افضى الى امه بكل شيء ، ثارت على الشيخ ومحمد والاسلام ، ونقلت ثورتها الى زوجها ، فأبقى الولد دون الدرس ، وذهب محتجاً لدى الشيخ .

وتتألق هنا لحظة جديدة مشرقة في هذه العلاقة الانسانية ، اذ يتساءل الشيخ « سيد » (ص ١٩) :

ـ هل ترضى مني ان آخذ ولدك بغير الادب الاكمل ، والنهج الاقوم ، وان اعرف الحق واحيد عنه ؟

ـ بل لا اريد ..

ـ وان اردت انت فلن اريد ! لان ذلك هو الغش البين . فهل تراك اخذت على الدهر ميثاقاً وقـد عجز عن ذلك الملوك والسلاطين واصحاب الملايين مـــن قبلك ؟

– ولكن الله يا مولانا رفع الناس بعضهم فوق بعض درجات ...

– ويداول الدنيا بين الناس ! ثم اما قرأت في كتابك ؟ ألم تجد فيه ان المسيح عليه السلام – ورأيكم فيه ما تعلم غسل اقدام حوارييه ؟ آداب الرسل ليس فيها تفاوت . وانما التفاوت عندنا حين نفرط في لباب الدين لنتعلق بزخارف الدنيا » .

هذه هي الوقفة العظيمة . يجب ان نعيها ونتدبر معانيها . والد الصبي المسيحي، يستشهد من الاسلام بأن الله رفع الناس بعضهم فوق بعض درجات . فيكمل له الشيخ القول الكريم ، الا انه لا ينسى ان يبادله تحية بتحية ، فيذكره ان المسيح بلغ درجة رفيعة من التواضع ، وانحنى على اقدام تلاميذه وغسلها امعاناً في السمو والعظمة . ثم يجسد الشيخ مأساة البشر كلها ويقول « آداب الرسل ليس فيها تفاوت ، وانما التفاوت عندنا » اجل .. فمصدر هؤلاء الرواد لا يختلف في النبع . والناس – تسامحاً مع ظروفهم – هم الذين يختلفون . ولكن متى نعي اننا لا نختلف الا لنتفق ، ولا نفترق الا لنلتقي ؟

لقد اراد لنا الاستعمار الاجنبي والاستبداد الداخلي ، ان يطوقا اعناقنا بسلسلة استحكمت حلقاتها من الشعار الاسود « فرق تسد » ، فما زالوا يتمرسون على استخدام هذه المقصلة لشنق تاريخنا حتى التفت هذه السلسلة – بغير وعي – على اعناقهم . وها هو ذا النظام الاستغلالي يغيب ، وشمس الاستعمار تغرب ، وحرية الشعوب تعود الى اوطانها المسلوبة .

ولم تكن عملية الاستعمار غريبة على الذين درسوا طبيعة المجتمعات الاقطاعية والرأسمالية . فقد ايقن هؤلاء ان الانظمة الاستغلالية تحتوي في كيانها على جرثومة انهيارها . لان اقتسام منطقة النفوذ يؤدي بطبيعته الى تناحر الدول الرأسمالية فيما بينها ، في الوقت الذي تنشط خلاله القوى الوطنية وتزداد قوة . واذ تضعف قوى الاستعمار وتهن عزيمته ، يفاجأ بالصلابة الجديدة من الداخل ، ويستسلم في لفظ

انفاسه الاخيرة .

ولكن العملية لا تتم بهذه البساطة . والعدو لا يرفع الراية البيضاء مهما كانت الهزيمة نهايته المحتومة .

ولذا سارع الاستعمار — قبلنا — الى دراسة تاريخنا . وعثر على مفتاحه الذهبي في اختلافاتنا العقائدية والمذهبية . ومن ثم راح يغطي بسحب كثيفة على فروق المجتمع الطبقي ، ويشعل نار الفروق الدينية وغاب عن البسطاءمنا ما تضمره الخطة الاستعمارية من تقسيم قوانا وبعثرة امكانياتنا ، وتسميتنا مللا وطوائف . ومن هذه الثغرات كان الاستعمار ينفذ الى صفوفنا ، يؤلب هـــذا الفريق ضد الآخر. ونسينا — وقتاً ما — العدو المشترك الواحد . نسينا ان الذي رابط بخيوله فيصحن الازهر هو الذي دك بقنابله « برج القيامة » نسينا ان الرصاص الانجليزي لم يفرق بين الدم المسيحي او المسلم ، منذ عـــام ١٨٨٢ الى عام ١٩٥٦ .. في القاهرة ، والاسكندرية وبور سعيد .

نسينا هذا كله ، ولكن الدماء السخية كانت تروي تراب ارضنا ، وتاريخنا . ونمت شجرة حياتنا الحرة عملاقة شامخة ، ترعرعت فروعها متشابكة ، متعاونة ، متآزرة ، لا يفرق بينها استعمار ، ولا يباعد اغصانها استبداد .

وكان الشيخ « سيد » غصناً رائعاً في الشجرة العظيمة . وكان نظمي فرعـــاً اصيلا لأبوته الروحية فما حاولت الاعاصير والانواء ان تفرق بينهما واستطاعت .

لأن الشيخ سيد لم يصبح في وجه التاريخي فرداً عظيما وحسب ، وانما كان رمزاً كبيراً تآلف بعمق مع الرمز الكبير الآخر . اعني نظمي لوقا . فقد سمع الصبيواعظاًمسيحياً مشهوراً يصف جماعة « البروتستانت » بالذئاب الخاطفة. وتصور الغلام — بذهنه الطفل — ان لهؤلاء الناس انياباً كالذئاب ، وهيئتهم تقرب بهم من الوحوش لا البشر . والتمس الفتى عند شيخه الهداية ، فماذا قال له ؟

اسمعوا ما قاله ، ورددوا كلماته معي .

— ان مسيح هذا الواعظ ليس مسيح الناصرة ولا مراء !

فالمسيح الناصري يقول : احبوا اعداءكم ، وباركوا لاعنيكم !

.. اقرأ انجيلك يا بني . وافتح له بصيرتك ، واصدد عـــن مفسري السوء ما استطعت (ص ٢١) .

وليس من شك في ان هذه الذروة من الوعي ، هي قمة البناء الدرامي في حياة الشيخ الكبير وتلميذه الصغير . لقد سبق الرجل المسلم ، الواعظ المسيحي ، اميـــالا في طريقه الى ملكوت السماء . فقد عاش كلمات المسيح العالية ، بينما ذاك يصف بعض البشر بأنهم « ذئاب خاطفة » ! وهذا السبق الانساني، هو التفاف رائع — في معناه العميق — بين الشيخ والصبي ، بين المسيحي والمسلم ، بين عناصر الشعب المكونة لمعدنه الاصيل ، في مجابهة العدو الاستعماري الاصيل .

وهكذا — مرة اخرى — لا يعزل الشيخ عن تلميذه دروس الحياة . لا يفصل بين اللزوميات والمعلقات وديوان الحماسة ، وبين الصراعات الدائرة في المجتمع .
ولا يغلب على منهجه الفطري الصافي ، مبدأ التجريد الصوفي . ولكنه يطبق كل حرف على حياته الفردية الخاصة .

ويكشف نظمي هذه الزاوية ، فيذكر لنا ما قاسته اسرته من الحاجة حيناً من الدهر . وترتب على ذلك ان يمتنع عن تلقي درسه المعتاد . فما كان من الشيخ العظيم الا ان جاء الى والده في البيت .. وكان الفتى قبلا يتلقى درسه في المسجد . وقال للأب :

— ما اظنك تأبى ان اكون ضيفك كل يوم ساعة او نحوها . وعرف الفتى ان الشيخ عازم على ان يستمر الدرس بغير مقابل . وان تلطفه شاء له ان يكون هو

الساعي إلى تلميذه ، صوناً لعزته ، وزيادة في مروءته (ص ٢٣ ، ٢٤) .

*

ويتهيأ الدكتور نظمي لوقا لخاتمة « صبي في المسجد » قائلا : « وفي العاشرة رحل الفتى عن السويس . ولم ير الشيخ بعدها . لكن الشيخ ظل قائماً في عقله ونفسه ولسانه . فقد صاغ الشيخ في الفتى ذلك كله ، وفتح عينيه على احتقار الجاه واحترام العقل وتقديس العدل وشجاعة الرأي » .

وهذا حق ، فقد تعلم نظمي درساً انسانياً كبيراً من الشيخ سيد ، وهو ألا يفصل بين مثالياته العامة ، وحياته الخاصة . فنراه يتزوج احدى بنات « الذئاب الخاطفة » الذين امر الواعظ المسيحي كل قبطي « ارثوذكسي » الا يحيّي احدهم في الشارع . ونراه ينكب على دراسته للاسلام وآداب العرب . ولكنا لا نراه يشهر اسلامه ، لماذا ؟

لان القيمة الانسانية والتاريخية التي نستقيها من نظمي هي اكبر من ان تقول : هذا مسيحي ، وذاك مسلم . فالواقع اننا جميعاً — سواء ارادت شهادات الميلاد او لم ترد — نتنفس نظمنا الاجتماعية وحضارتنا الانسانية ، في تطورها وانحلالها ، وفي تقدمها وانتكاسها ، في انتصاراتها وهزائمها .

وجميعنا اذن نمارس هذا التطور ونعانيه ، حاكت جلودنا دودة القز في انسلاخ جلدها كلما كبرت او لم تفعل .

ونظمي لوقا ، الذي امتد كياناً مزدهراً للرمز الكبير المعنون باسم الشيخ سيد ، هو نفسه الذي امتد حلقة متطورة « للعقاد » ، وهو يحمل الامانة لاجيالنا القادمة .

لقد مر هـــذا النموذج البشري في خط سيرنا الكفاحي الطويل ، وانصهرت تجربته الانسانية في بوتقة تاريخنا ، واظهرت لنا معدن جوهرنا النفيس .

والقيمة الانسانية لا تفوتنا اذا وعينا الغاية المباشرة من وراء التعايش الانساني بين الفكريات المتصارعة . فلا شيء يأخذ مكانه في التاريخ عبثاً . وما علينا إلا ان نؤمن بأن المجتمع – بكافة موضعاته المادية والاجتماعية – هو القاعدة الفسيحة لكافة المثل والقيم والافكار. واذا كان المجتمع البشري في تطوردائب ، فلنفسح صدورنا اذن لكل تغير يطرأ على عقولنا وقلوبنا .

يوسف كرم ومأساة الإنسان الحديث

يمكن تسميته – بحق – شيخ الفلسفة الحديثة . لا لأن الرجل قد علم جيلا من اساتذة الفلسفة ولا لكونه جاوز السبعين منذ بعيد . وإنما كان يوسف كرم شيخاً بالمعنى القديم القديم الرائع الذي يؤهل حامله للصدارة فيما تخصص من علوم جيله .

ولم يكن استاذنا الراحـــل مفكراً مدرسياً ، ممن ينهجون في حياتهم طريقاً لا يحيدون عنه ، ثم يأتي آخرون ، فيمضون على غير هذا الطريق، لا عن رغبة صادقة قانعة ، وانما طلبا في اليسر والسهولة . ومما يؤسف له ان اللقب السريع الذي نخلعه على هؤلاء السذج هو انهم « تلاميذ » فلان المفكر العظيم .

لم ير يوسف كرم في كل ما كتب بناء مدرسياً يمكن ان يؤمه التلاميذ ، ولم ير فيه ايضاً معبداً مقدساً يتعبد في هيكله التابعون . ذلك لان استاذنا كان يؤمن بالفلسفة ايماناً يغاير ما تواضع الناس على تسميته .

كانت الفلسفة عنده ككل باحث علمي ، مفهوماً عاماً للطبيعة والمجتمع . إلا انه كان يضيف إلى هذا التعريف الموجز كلمة واحدة هي المعاناة . اذ يصرخ في كل

مؤلفاته على ان الفلسفة لاتقرأ وتدرس،وانما تعانى وتمثل . وكانت المعاناة والتمثل، كما يراهما ، يختلفان في النتيجة من فرد الى آخر . ومن هنا جاء تساؤله . كيف يمكن لبضعة افراد تتباين قدراتهم العقلية ، واستعداداتهم ، ان يتتلمذوا — بالمعنى القريب للفظة — على استاذ واحد او بين جدران مدرسة واحدة .

وزاد الامر وضوحاً حين قال ان الفلسفة لاتقوم على هندسة هرمية كما هوالحال في كثير من العلوم ، ومن ثم فهي لا تصلح لان تكون قالباً متساوياً يصب فيه عقل من العقول .

والاجيال ، في واقع الامر ، ليست حائرة ولا مترددة . وانما هذه الحيرة القلقة هي الثوب الشريف الذي غلف يوسف كرم منذ بدأ يفكر .

واذن ، فأين استاذنا ازاء الانسان الحديث ؟

انه يكتفي — صادقاً — باحساس عميق بالازمة ، ويبلغ في تصويرها الفلسفي حداً رائعاً . فهو يشكو التكالب الرهيب على «ماديات» الحياة . ويعني روحانياتها التي ديست تحت النعال ولكنه يتوقف عند اعتاب الانفعال العاطفي الصادق ، ولا يتعداه الى محاولة الكشف عن جذور المأساة . ولعل هذا هو السبب الوحيد الذي دعاه يتعلق بأرسطو كحبل للنجاة من السفينة الغارقة . يقول في ثقة ان الروحية العصرية عرجاء ناقصة ، فان الفلسفة الحديثة في جملتها لا تؤمن بالفعل ومعانيه ومبادئه ، ولا تؤمن بجواهر ثابتة حتى يقول بنفس خالدة واله شخصي مفارق للطبيعة . فالروحانية مفتقرة في الواقع الى فلسفة وجودية موضوعية كفلسفة ارسطو ، ولا ندري ما اذا كانت العقول العصرية تأخذ نفسها بمثل هذه الفلسفة ، او تمضي في محاولاتها العقيمة .

فالخلاف بين يوسف كرم و « الروحانية » ليس عداء او كراهية ، وانما لكون الروحية العصرية « ناقصة » عن المعنى المثالي في ذهنه ، يرى ان مأساة الإنسان

الحديث في انه يفتقر الى فلسفة وجودية موضوعية كفلسفة ارسطو .

وهكذا يفزع استاذنا الى ارسطو، لان منهجه لا يبحث في الظروف الموضوعية داخل الزمان والمكان . ولذا غاب عن وعيه ان تلك الظروف التي انبتت ارسطو تغاير الظروف التي ولدت يوسف كرم ، ولا نعني باسم استاذنا حروفاً كونت علماً ، وانمـــا نستهدف القول بأن يوسف كرم كان تعبيراً حياً عـــن الظروف الموضوعية في زمان معين ومكان خاص .. وهذه الظروف تتباين تماماً مع ظروف ارسطو .

ولكن هذه العودة الخلفية من جانب يوسف كرم تشير الى مغزى آخر ، هو الحلقة المفرغـة او الدائرة المغلقة التي عاشهـا . فالرجوع الى ارسطو هو عودة الى الفلسفة اليونانية .

لم يع البعض هذا الصراع الجديد ، ولكنهم احسوا بالازمة في عمق ، وحينئذ ثاروا على الآلة نفسها – ظناً خاطئاً بأنها السبب – وهاموا على وجوههم الى غابات الاحلام .

والبعض الآخر نجح في استغلال التطور التاريخي لمصلحته البقائية ، فدافع عن الآلة بشرط ان تبقى بين الايدي المالكة لها،لا بين الايدي التي تديرها . واصبحت ظروف الانسان وحدها ، عند هذا الفريق ، هي القدر الجديـــد الذي لا محيص للانسان من ان يستسلم له .

واستجابت الطائفة الصغيرة لمقومات الصراع ، فنظمت علاقات الانتاج عـلى اساس علمي استردبهالوسائل الانتاجية من الافراد ، واعطتها لسادة الآلة الحقيقيين ذوي الايدي العاملة .

وتبلورت مأساة الانسان الحديث في انه يعيش عمره في مجتمعات قائمة عـــلى

على المباراة الاقتصادية لا على التآخي والمشاركة وتكافؤ الفرص .

ولم يلتصق هذا المعنى بوجدان يوسف كرم ، لانه رأى في الصراع معنى آخر . فهو اذا تحدث عن خصائص العصر الحديث في ايامنا ردها الى اثنين : « الفردية العنيفة في الادب ، والدين والسياسة ، والعناية البالغة بالعلم الآلي وتطبيقاته العلمية الرامية الى توسيع سلطان الانسان على الطبيعة والزيادة في رخائه . وسيكون لكل هذا صدى قوياً في الفلسفة . ستستقل الفلسفة عن الدين ، فتكون هناك فلسفة إلحادية ، وتكون هناك فلسفة تشيد بالعلم الآلي وتحصر مجالها على قدر مجاله . او تجتمع هذه الوجهات المختلفة في بعض المذاهب مع تفاوت بينها ، وتظل الاجيال الى الآن حائرة مترددة ، تعتنق المذاهب وتخلعها الواحد بعد الآخر ، وتستبدل نظاماً من الحياة بنظام » .

ولم يلتصق هذا المعنى بوجدان يوسف كرم ، لأنه رأى في الصراع معنى آخر .

*

واذا رافقنا يوسف كرم الى شاطىء الفلسفة الحديثة ، بلغنا مأربنا في التعرف الحميم على الرجل لانه عاش عمره في هذا العصر الحديث ، ونحن ايضاً ابناء العصر نفسه . وهكذا نلتقي عن قرب ، ونتعارف دون خوف من مسافات زمنية شاسعة .

والانسان الحديث هو عصارة المجتمع الحديث ، بكل ما تحتويه هذه العصارة من عناصر المأساة فالتقدم البشري المذهل في ميدان العلوم ، قسم العالم شيعاً ومذاهب . فقوم اجفلوا من هذا التقدم ، وفروا الى احضان الطبيعة هاربين من ارض الواقع الصلبة ، فروا الى متاهات الاحلام والزهور ، يحملون في ايديهم معاول الهدم لتقويض الحضارة العلمية وطورها الصناعي الوليد . وقوم آخرون

رأوا الناس من خلال عجلة الآلة الدائرة ، فرأوا المجتمع يدور في حلقات ميكانيكية متتابعة ، او دوائر مفرغة مغلقة لا سبيل للخروج من اطارهـا إلى الابد . وقوم اتخذوا من العلم معواناً سيطروا بواسطته على ظروفهم ، وحققوا لانفسهم حريات أوسع .

اين يقف يوسف كرم في هذه الدوامة العاتية ؟

لا نغمطه حقاً إذا قلنا انه لم يفكر طويلاً في الامر ، لانه منذ ان غمس وجدانه في احلام البشر ، وهو على دأب واحد لم يتغير .

وكان التفسير الواقعي لمأساة الانسان الحديث ، هو ان الآلة التي جاء بها العلم لخدمة الإنسان ، اصبحت حكراً في ايدي نخبة من افراد المجتمع ، يمتصون بها دماء الايدي المنتجة . واصبحت علاقات الانتاج بين الناس مزيجاً متفاعلاً من الاستغلال والنهب والامتصاص – وتكونت طبقة صغيرة تستغل هيمنتها – التاريخية – على الآلة ، وطبقة اخرى مستغلة تقدم اقصى الجهد ، رغم ان المأساة الحقيقية تكمن بين اضلع التكوين الاقتصادي والاجتماعي . لا بين تلافيف المخ البشري .

*

فاذا تصفحنا الفلسفة الاوروبية في العصر الوسيط ، نلحظ اصراراً من استاذنا على سلامة منهجه دون ما عداه . فهو لا ينحرف قيد انملة عن طريقه الذي بدأه بل يلتزم حدوده في صرامة وبلا تهيب .

عندئذ توشك معالم طريقه هذه ان تتضح . لأن العصور الوسيطة – في الشرق والغرب – كانت بداية الازمة الحقيقية في عالمنا الحديث . فمجتمعات الرق والاقطاع القائمة على الاستبداد والعبودية هي التي اذنت بالانفجارات التالية ، او كانت – على اقل تقدير – النواقيس الناشطة في قرع ابواب الثورة ، اينما وجدت لنفسها بعد مشعلاً وفتيلاً .

كانت المجتمعات الاوروبية في القرون الوسطى تعاني ازمة التناقض الجذري في نظمها الاقتصادية والاجتماعية . ولكن يوسف كرم الذي لا يقرب الواقع الانساني الا في سبحاته التأملية المجردة لم ير في العوامل المادية حكما فاصلا من ازمات الحياة . ورأيناه ، لذلك ، يركز المأساة الوافدة على اعناق السادة والنبلاء الذين داسوا اخلاقياتهم « النبيلة » في سبيل شهوات « زائلة » وهكذا حل التناقض الاجتماعي بأن حمل على « اخلاق » الملوك و « فساد » البابوات ، وكأن القيم الاخلاقية ليست نتاجاً طبيعياً للاوضاع القائمة .

وحين عزل يوسف كرم بين الاخلاق والمجتمع ، كان يضع – في حقيقة الامر – مفهوماً مثالياً لرؤية المجتمع الانساني . فالناس لا يولدون ، وفي شرايين بعضهم تجري دماء زرقاء ، وفي عروق الآخرين تجري الدماء الحمراء والسوداء وهكذا . وانما التفاعل الدائم بين المجتمع والإنسان هو الذي يصنع – بالذات – هو مصدر التفاؤل عند يوسف كرم لحل مشاكل الدنيا . والفلسفة اليونانية في جملتها هرم شامخ اقيم على الوهم ، او بناء سامق شيد في فضاء الخرافة . وما كان للمجتمع اليوناني في تلك العصور السحيقة ان ينبت غير الاسطورة . فالعلم كان طفلا يحبو ، ولا تفسير لمفارقات الحياة اليومية الا في معاجم الكهنة والالهة . وما كان لمفكر – مهما اتسع ذكاؤه – الا ان يبحث عن الحقيقة في مشكلات البشر بعيداً عن ارض البشر . هناك في طوايا الغيب ، في تلافيف ذهنه المتوقد بشرارة السماء !

ولذا استراحت المناهج الساذجة حين اعتبرت العبقريات الفردية منحاً من الالهة ، واخذت في تفسير الكون من هذه الزاوية القاصرة .

واتضحت مأساة ذلك العصر في وضوح ، اذ لم تكن الالهة سخية في منح عطاياها العبقرية ومن ثم راحت الاساطير تنسج مأساتها في الشعر والملاحم والدراما . ولو سألنا سوفوكليس عن حقيقة « اوديب » لما ردنا الى فرويد . لان الحقيقة البعيدة

هي ان اوديب كان تعبيراً حاسماً عن مأساة عصره ، تلك المأساة الواهمة التي احاطت العبقرية الفردية بسياج من الدموع .

ولا يستغرب من القدامى ان يعيشوا على هذا المنهج، لانهم لم ينسجوا الاسطورة، وانما كانوا نسيجها الحي .

اما نحن الذين تفصل بيننا وبينهم القرون ، فيجب ان نحذر السذاجة في تفسير فلسفاتهم ، وحينئذ نقول ان القاعدة الاقتصادية للمجتمع اليوناني هي التي انعكست بشكل حاد على القمة الروحية والفكرية لذلك المجتمع . ولا ريب اذن ان النظام العبودي القديم هو الاب الشرعي لتلك التمويهات الضالة .

ويوسف كرم – بحكم ظروفه الموضوعية – لم يستطع ان يضع هذا المنظار في رؤية الفلسفة اليونانية . ولذا رأيناه يصور المأساة الاغريقية على انها كارثة القصور الذهني عند عامة الناس . في كل حال بقي سؤال قلق في حاجة الى اطمئنان . واسارع فأطمئنك بأن العرض التاريخي المحايد لفلسفات العالم هو منهج غير متكامل . لان العرض التاريخي المحايد لسير الاحداث - فكرية كانت ام اجتماعية - لا يمكن ان يكون محايداً لان طريقة العرض واختيار الموضوع يكشفان عن مكان المؤلف دونما عناء . غير ان يوسف كرم اراح القارىء كثيراً حين كان يكشف عن موقفه في مقدمات ابحاثه ، او في تعليقاته المتناثرة هنا وهناك .

ولم يشأ الرجل ان يتهم بالغموض، فكتب « العقل والوجود » وكتابه الاخير « الطبيعة وما وراء الطبيعة » فأوضح ما غمض من مزاجه الفلسفي .

فاذا سألتني اين يقف استاذنا الراحل ، اجيبك بأن النشأة الدينية الخصبة التي ترعرع يوسف في احضانها ، كانت عنصراً عاماً في بنائه الفكري . والعنصر الثاني هو رحلته الى باريس التي كانت امتداداً لحياته الاولى . وعندما عين استاذاً للفلسفة بالجامعة عام ١٩٢٥ كانت الاجواء الاقتصادية للشرق العربي تطعم

الطبقات الشعبية معنوياتها الروحية . والجامعة – بطبيعة الحـــال – هي الممثل الفكري للبناء الاقتصادي . ومن هذه العناصر الثلاثة تكونت حياة يوسف كرم. فقد نما بين ذراعي الكثلكة الشرقية التي كانت تعبيراً فكريا عن التكوين الاقتصادي والاجتماعي الذي عاشه في مجتمع شبه اقطاعي ، ودرس الفلسفة الغربية في لحظات احتضارها . وعاش في عصر الاقطاعية التي كممت افواه الشعب بروحانيات الشرق، وسرقت منه الخبز للسادة والسلاطين .

وكان لا بد لشاب يفكر في وسط هذه الظروف المتساندة المتآزرة ، ان يتخير اتجاهاً روحياً هارباً من الارض ومشكلات البشر . فالاهتمامات الغالبة على وجدان يوسف كرم ، تفزع من الخوض في المستقبل المجهول لبني الانسان. وربما ازدرت الحواس البشرية في اجتهاداتها المتوالية للنمو الانساني .

وعلى هذا الضوء ، نرى حديثه عن الفلسفة اليونانية مفعما بالحب والامل. ولعل ارسطو أدرك ان قوانين العلم غالباً ما تصبح – بعد جهد – متجانسة البراهين والمقدمات والنتائج . وبالتالي يصبح ميسوراً على طالب العلم ان يتتلمذ على منهج ما ، بكل ما تحتويه التلمذة من معاني التلقي والفهم ومحاولة الاستكشاف . والخصائص الذاتية للآداب والفنون ، تصلح ان تكون مادة بنائية لمدارس النقد وعلم الجمال .

ولكن الفلسفة لا تملك هذه الخامات الاولية لتشييد المدارس وصنع الاساتذة. وقد حطم يوسف كرم بهذا الرأي قاعدة قديمة اريد بها في الماضي ان تخطط الحواجز بين الاتجاهات المختلفة ، وان تكون حجاباً ضخما بين تيارات الفكر المتعددة.

وقيل ان الرجل احب هذه الكلمات تواضعاً . وهذا الرأي مردود بأن الرغبات الشخصية لا تفسح لنفسها مجالا في الاعمال الفكرية . ثم اننا نتفق جميعاً في ان يوسف كرم لم يؤسس بالفعل مدرسة في الفلسفة ، ولم يخطط اتجاهاً فيها . وانما كان الرجل باحثاً طبعته مهنة التدريس بسمات المعلم . ولا شك اننا – جميعاً – تلقينا

الكثير من يدي الرجل ، ولا ريب ايضاً انه اذا كان ذا مزاج فلسفي خاص ، ولكن هذه الدلائل لا تقيم صرحاً لمدرسة فلسفية او مذهب فكري ، ان شئنا الدقة في التعبير ، وارتضينا ما وافق عليه استاذنا وهو ان طبيعة الدراسات الفلسفية لا تدع من الباحثين فيها اساتذة، ومن طالبيها تلامذة ، ولا من اتجاهاتها مدارس.

*

ولو تتبعنا خطاً رئيسياً ينتظم مؤلفات يوسف كرم ، لعثرنا على المنهج الذي رافقه طيلة حياته في ميدان البحث الفلسفي . ولا يعوزنا الكثير من الجهد اذا عرفنا ان العرض التاريخي المحايد هو المنهج الذي تميزت به اعماله . فهو اذا حدثنا عن تاريخ الفلسفة اليونانية ، اعقب حديثه بتاريخ الفلسفة الاوروبية في العصر الوسيط ، ثم توج الرجل خطه المستقيم بكتابة القيم عن تاريخ الفلسفة الحديثة .

وربما اردت ذات يوم ان يكشف لك الرجل عن خبيئة نفسه ، وتساءلت : ابن يوسف كرم؟ فاذا مأساة الإنسان الحديث هي مأساة الإنسان القديم ، بلا ادنى تغيير او تبديل . وكان يبدو هذا صحيحاً لو ان استاذنا قصد منه منهجاً علمياً تبين على هداه ان المجتمع الانساني ظل قائماً على التفرقة الطبقية بين سادة وعبيد، منذ كان المجتمع العبودي الى مجتمعنا الرأسمالي المعاصر ، والاختلاف بين اسلافنا وبيننا هو اختلاف درجي فحسب .

الا ان ذلك كان يقتضي ان نبحث في تفاصيل هذا القانون العام ، ونضع ايدينا على نواميس التطور الاقتصادي للمجتمعات ، ونعرف ان النظم الاستغلالية والاستعمارية المعاصرة لا يمكن ان تتجمد في طورها الحاضر ، وانما هناك تطور جديد في استطاعته ان يسهم في حل الازمة .

وليست هذه هي النتيجة التي توصل اليها الاستاذ يوسف كرم . ان عودته الى ارسطو لا تعبر عن مأساة واحدة تجمع الإنسان بين المجتمعين القديم والحديث . لان

التطور يقضي بأن يسير الباحث في خـــط متقدم ، ولكن استاذنا مضى في جولته الدائرية داخل حلقة مغلقة . والجولات الدائرية لا تفسح مجالا للتطور ، وانما للعودة ويتحقق القول الساذج « التاريخ يعيد نفسه » .

رغم ان هناك قروناً حاسمة بين الانسان اليوناني القديم وبين الانسان الحديث ، بين المجتمع اليوناني القديم والمجتمع المعـاصر ، ويستحيل ـ اذن ـ ان يلد عصرنـا فيلسوفاً يدعى ارسطو .

غير ان يوسف كرم قال كلمته ومضى . قال ان التوتر السائد في عالم اليوم هو افراز حتمي للمباراة الحضارية المعاصرة . قال ايضاً ان المفكر الحر هو الذي يعبر في حرية عن مأساة الانسان الحديث . وقال الرجل اشياء كثيرة ، ولا نحسب انه كان صادقاً في التعبير عن نفسه ومجتمعه وعصره جميعاً .

« طريق طوله ألف ميل »

حين استوعب ادبنا المعاصر ، القوالب الجديدة ، الواردة من اوروبا ، كانت القصة القصيرة ، اسرع هذه الاشكال في امتصاص تجارب جيلنا .

وظلت احداث تاريخنا في الماضي ، هي الخامة اليتيمة، لكتاب الرواية عندنا، ولو ان بعضهم تجرأ على حاضرنا ، فالتقط من صور هذا القرن العشرين ، ما تعود اصوله الى القرن الماضي.

اما ابناء هذا الجيل ، فقد اصبحت الاقصوصة ، هي المدخنة التي يتصاعد منها عذابهم واحتراقهم وبخار ايامهم . وبقيت الرواية بمعزل عن تجارب شبابنا زمناً طويلا . حتى اذا صهرت هذه التجارب شبابنا في بوتـــقة حياتهم الكبيرة . ناءت القصة القصيرة ، بهذا العبء ، واصبحت اللقطات المجزأة غير كافية لبلورة هـذه المرحلة التاريخية ، التي عاناها جيلنا كنقطة تحول ، ستبقى على طول ايامنا ،احدى عاملات الطريق .

وامتد لهيب التجربة المريرة ، في اعماق جيلنا ، فعاشها بكل امكانيات وجوده،

وعاش ويلاتها بكافة طاقاته البشرية .

ولم تبعد طاقاتنا الخلاقة ، عن الاكتواء بنيران المعركة ، فتمددت ذخيرتنا الانفعالية داخل مختلف الاطر البنائية للعمل الفني . واحتوت الرواية مأساةجيلنا، بأذرع العطف والحنان ، او الامر ، ثم ببضع التأمل والتروي والكشف .

كانت ايدي هذا الجيل، هي التي تقيم البناء، وتفرز الوقود ، وتقدم محاولاتها المخلصة في امل .

واستطاعت هذه الايدي ان تصنع شيئاً . نجح ابناء جيلنا في السيطرة على البناء الروائي ، واودعوه مأساة عمرهم .

والسيدة صوفي عبد الله ، احدى بنات هذا الجيل . وقد عانت كل ما يصحب اطوار نموه من آلام الولادة الجديدة . فكتبت القصة القصيرة . بل هي اودعت نشأتها الادبية الاولى هذا القالب وحده . ثم بدأت التبعات التي تحملها كثور على هذه الدائرة الضيقة ، كانت احداث هذا الجيل الحائر القلق ، اكبر من ان تحتويها الاقصوصة .

وكتبت صوفي القصة الطويلة ...

وربما كان النجاح الذي لاقته الفنانة ، في اول عهدها بالرواية ، نتيجة طبيعية لاثار المرحلة السابقة في حياتها الادبية . فالاقصوصة عند صوفي ، تمثل ذروة المعاناة التي عاشها ادباؤنا الشباب في قلق . كان انعكاسه اكثر وضوحاً في تشكيل تجاربهم وصياغتها .

فالملاحظة الاولى على القصة القصيرة عند صوفي ، هي ازدحامها بالاحداث ، وعدم مراعاتها الاسس النظرية لهذا القالب الفني . وليس العيب كامناً في مقدرة الفنانة ، بقدر ما هو تعبير صادق من نقطة التحول التي يجتازها جيلنا بعنف ، لايتلاءم معه البناء الهندسي المتكامل وتحت ستارالتحليل السيكلوجي للحدث ، كثيراً

ما اقدمت صوفي على تفتيت هذا الحدث وتجزئته ، مما يدع الترابط الذي ينتظم العمل أمراً صعباً . ولكنها فورة الدفقة الانفعالية ، في تخطيها التاريخي لكافة الاصول والقواعد النظرية .

فالمجتمعات الساكنة المستقرة ، تلد فنونها ساكنة مستقرة ايضاً والمجتمعات التي تمور بآلام المخاض ، لا يمكن لآدابها ان تخضع للمقاييس ، إلا بنفس المقدار الذي تحول به الام ان تطبقه على وليدها الجديد .

وبعد ان هدأت الخطوط الفنية التي ترسم القصة المصرية القصيرة المعاصرة ، بدأت الرواية تمر بنفس الادوار ، وتخوض نفس المعركة .

كان « الشكل » الفني هو جسم المعركة ، دائماً فحين كتبت صوفي مثلا روايتها الاولى ، اخذ عليها نقادنا عدم التوازي في التخطيط البنائي لهيكل الرواية . وقد اغفلوا ظروف مرحلتنا التاريخية التي تعبرها في ثورة . فالجيل الماضي في اجادته الروائية كان يعبر صادقاً عن المرحلة المطمئنة الهادئة التي يعيشها .

أما جيلنا ، فيحيا حاضره ، ومأساته ، بكل ما يتعرض نقطة التحول عادة من مشاق وهو في طريقه ، يحاول ان ينمو ويكبر ، مهما كانت الضريبة فادحة .

ليست السطور السابقة ، مقدمة لهذه الدراسة . وانما اردت ان اعلل بها هذه القفزة الرائعة التي خطتها السيدة صوفي عبد الله في قصتها الاخيرة .

فـ « دموع التوبة » احدى خطواتنا الجديدة - ولا اقول خطوات صوفي - في دعم طريقنا الشاق ، الحافل بالصعاب . فقد اصبح الاطار الدرامي - في هذه الرواية - هو اشارة التكامل ، التي ينبغي ان نعيها جيداً .

فصوفي عبد الله لا تستورد تكنيكاً اوروبياً لقصتها ، ولا هي تصرف شيئاً من تركة ادبنا القديم او الحديث . بل هي لا تخلط الاثنين بعجينة جديدة . فلا نميز رائحة الغرب من عطر الشرق ، وتحسب انها اتت بالجديد المعجز .

وانما أرادت صوفي ان تثبت شيئاً هاماً . وهو ان طاقتنا المبدعة ليست خادمة بل سيدة . ليست عبدة لخيالاتنا واوهـامنا ، فنسخرها في خدمة المحتوى وخلـقه فحسب . وانما هي سيدة قادرة تخلق الشكل والقالب والاطار . وهذه ثمرة صادقة، لسنوات الالم والجهد والتعب ، وبقية الحلقات الدامية التي عاناها جيلنا .

والكاتبة المصرية صوفي عبد الله ، هي التي اسهمت في خلق هـذا « الشكل » المصري لهذه القصة المصرية .

فكثيراً ما كنا نرى اسماء الشخوص من بولاق والسيدة وزينب . ولكنا احسسنا الغربة مراراً ، ونحن نتأمل الصنعة التي بنى بها المهندس او الكاتب هذه الاحياء .

هل معنى ذلك ، اننا لم نفد من تراث الغرب ، وهل معنى ذلك ، اننا لم ننتفع بتراثنا القديم ؟ كلا ، وانما نحن تمثلنا هذا التراث كله .

وبقوته الروحية الدفعة ، كان علينا ان نبحث طريقنا الجديدة .

و « دموع التوبة » خطوة في هذا الطريق الجديد .

فالفتاة الصغيرة « منى » طفلة يمكن ان تلقاها في الطريق ، ويمكن ان تكون جارتك ايضاً ، والمدرسة الاجنبية هي الرضاعة الاولى التي غذت «منى» بفيتامينات كثيرة . ولم تكن الاسرة اقل غنى من المدرسة بهـــذه الفيتامينات . فالدين ، والجحيم ، وصرير الاسنان كلها كانت الاسلاك الشائكة التي احاطت « منى » في السويس .

وحين غادرتها في الخامسة عشر من القاهرة . اصطحبت هـــذه الاسلاك معها ولكنها لا تستطيـع ان تعيش بها . فهناك – في السويس – كانت شوكتها لا تجرح احداً . فالكل يحيطه نفس السلاح الواقي . اما في القاهرة ، فانها بدأت تجرح الآخرين ، وبدأ الاخرون يضحكون على تشبثها بأسلحة القرون الوسطى . ومزقوا

لها الاسلاك . فاختل توازنها . لأن الاشواك كانت تشدها وتثبت وقفتها على الارض وحين تمزقت ، لم تجد ما يشد وقفتها ، فسقطت .

و « منى » هي الخيط الذي ينتظم احداث الرواية . او هي المحور الدرامي في القصة . والكاتبة تلفف هذا الخيط ، لتعلق به كل الصور ولمبات الاضاءة التي تملكها . واذ ارادت « زحمة صور » لا تتوانى في تحويل الفصل الى متحف . واذا كانت « زحمة اضواء » حولته الى مسرح . ورغم ذلك لا يفقد الاصالة النوعية ، التي تربطه بالاطار العام للرواية .

فالجزء الاول الذي اختصت به الكاتبة حياة « منى » في السويس ، هي عدة لوحات مترابطة ، تقدم لنا هذه الاسرة من زوايا متعددة .

الدكتور عارف ، رب اسرة ، يمكنك ان تتبين ملامحه — لا من صفاته التي يعرفها عنه اهل البلدة — او من الرسم — الذي تقوله عيناه . وقامته والوان ثيابه — وانما من الاثار المادية والمعنوية ، التي يتركها الوالد عادة في جو الاسرة واخلاقياتها ومثالياتها .

و « نعمات هانم » اشد من زوجها تزمتاً ، وبالتالي اشد اثراً في حياة « منى » . وبراعة التلوين التي اجادتها صوفي ، تتركز في استطاعتها ان تلبس اجسام شخوصها المادية ، ثيابها الفكرية المناسبة تماماً ، فلا تتسع عنها او تضيق بها .

وكانت هذه البراعة ، سبباً واضحاً في الانسانية الجميلة ، التي اكتست بها خطوط الرواية فليس هناك منزلق او مطب . والقارىء يستريح ويعرف ..أين الاماكن التي يجد فيها الراحة او مسببات العرق .

واذا كنا نتهم نقط التحول ، بالتقريرية عادة ، ففي لحظات الحماس العاطفي يضطر الفنان الى التصفيق او الهتاف ، ويبعد بالعمل عن اصالته الفنية ، الا ان هذه الهفوات تغتفر — دون خوف — اثناء اجتيازها مرحلة تاريخية معينة .

وفي القصة ، يحدث التقرير في السرد او الحوار . ولكن الظاهرة الخاصة في « دموع التوبة » هي التقريرية في العرض . فصوفي عبد الله تقدم لنا شخوصها، كأي صاحب بيت يقدم افراد عائلته على ضيف غريب ، والقارىء يحرم بذلك متعة الانفعال الصادق .

بينما كان في استطاعة الكاتبة ، ان تدع القارىء يتعرف على اصدقائه الجدد - شخوص القصة - من خلال الاحداث المتتابعة ، كما رأينا ذلك فعلا ، في بقية فصول الرواية . وقد رأينا السمات التقريرية التي رسمتها الفنانة في الفصل الاول - تبهت فور انتهاء القارىء من الصفحة الاخيرة لهذا الفصل . وكانت الاحداث المتعاقبة - بعد ذلك - ترسم هذه السمات في طبيعة صادقة ،وتوضحها دائماً. ويزداد القارىء قرباً من اصدقائه الجدد ، حتى يصل حداً يتعذر معه ان يفصل بينه وبينهم .

وعندما قلت ان زحمة الصور في الجزء الاول من الرواية ، هي التي صنعت منه متحفاً ، عنيت ان اقول ان هذا المتحف ، ليس معرضاً اثرياً ،بل هو معرض حي . جمعت فيه الكاتبة نماذج نادرة - يمكن ان تسمى تحفاً - ولا تختلف معنا صوفي حول هذه التسمية حين تصف « منى » الجميلة بأنها تحفة صغيرة (ص ١٧) .

واذا لم يبد هذا المعرض ، متحفاً اثرياً ، فانه بدا - في صورته الاولى - متحفاً ذهنياً . فتقريرية العرض ، نزعت من الشخوص ، مع اولى انفاسهم ، ما تكتسي به اجسامهم من لحم ودم ، واصبحت مخلوقات ذهنية ، تطورت من خلال الاحداث فقط ، الى مخلوقات سوية ، نشعر بأنفاسها تندغم بأنفاسنا ، وتختفي قضاياها التجريدية ، وتبرز حياتها الطبيعية البشرية .

والجرأة التي اتسمت بها صوفي في عرض لوحاتها هي سمة ضرورية هامة في الكشف عن مواضيع الاحتراق التي يلتهب بها « جيلنا ، مع احترام الفوارق

الطبقية في اكسابها هذه التمزقات معنى خاصاً .

فالمدرسة الاجنبية التي تعلمت بها «منى» ، هي الترجمة الحرفية لرسالة الاحتلال الانكليزي في الجزء الاول من الرواية ، وهي الصدى الحقيقي لاصوات الرجعية في صراخها المستمر ، وصيحاتها التي لا تنقطع ، بأن التقاليد وحدها هي الثياب الكريمة التي لا يليق بمواطن ان يرتدي غيرها .

وانسجمت رسالة المدرسة الانجليزية مع رسالة البيت ، تماماً كانسجام قوى الاحتلال مع قوى الرجعية . واصبحت « منى » هي الرمز الكبير لجيلنا . الضحية التي ينزف دمها على ارض لا تشرب الدماء .

فهي في المدرسة ، ولم تتعد عامها الحادي عشر » يبدأ انحرافها بحبها الذي لم يتكيف تكيفاً سليما لزميلتها كوثر . ان مظاهر الحب والحنان التي اسبغتها الاسرة عليها من جانب ، والمدرسة من جانب آخر ، هي مظاهر فقط ، لجوهر ضائع غائم . اوهي حب مع ايقاف التنفيذ . وعشق الذات هو التفاحة المقدمة من الافعى «كوثر» «لحواء» -منى ، وتقدمها هذه لادم «امينة الخادمة» ويسأل المجتمع الاله آدم : لماذا فعلت ما لم آمرك به ، ويلصق كل التهمة بغيره . وتظل القضية في حلقة مفرغة ، تقبض عليها صوفي بيد من حديد ، وتقدم لنا المتهم الحقيقي . والتاريخ يعلق رأس المتهم بين فكي المقصلة . ولكن ، بعد ان يلفظ المجني عليه انفاسه الاخيرة .

والاخلاق الحميدة عند ناظرة المدرسة الانجليزية ، ونعمات هانم على السواء هي الصلاة والطاعة العمياء . والجريمة ان يقدم الشاب وردة حمراء للصديقة كوثر وهي برفقة زميلتها « منى » .

والذيول اللاصقة بواقعنا — رغماً عن صوفي عبد الله — تفسد رونق الصورة الجميلة فلم يفت الكاتبة ان تذكر والد كوثر بأنه رجل شرير وصاحب ثروات وكان الخطيئة بالوراثة وكان الوردة الحمراء من يد الشاب ، خطيئة .

والتحاق« منى » بالمدرسة الثانوية للبنات. هذا المجتمع الجديد المشتمل على بنات العائلات وغيرهن ، وتحرر « منى » من غرامها الشاذ بكوثر ، ويخفق صدرها بعاطفة جديدة ، لا تنكسب هذه المرة على زميلاتها وصديقتها ناديا ، ولكنها تتجه نحو محمد الحلاق ، وبائع الخردوات ، وشاب يرمقها بعينيه في صمت كل يوم ، ورمزي ابن الجيران الذي اعتصر قلبها ان يسافر مع والده بعد ان نقل من السويس .

والتحليل الرائع لسيكلوجية البنت المصرية المراهقة ، لم يكن تفتيتاً جزئياً للحدث القصصي ، كما كانت تفعل صوفي في قصتها القصيرة .

وانما كان وعياً كاملا بآثار المراهقة على فتاة الاقاليم . وكان تشريحاً عملياً لم يستهدف به اثارة عضوية للقارىء . بل استثارت وعيه في التعرف على ظروف فتياتنا والمفهوم السائد في بيوتنا لمعنى التربية . وتأرجح نفسية الفتاة بين المعاني التائهة بلا امل في الوصول الى شاطىء محدد .

وصوفي - تبعاً لذلك - لم تفتعل شاباً معيناً ، يستحوذ على انتباه منى ، ونفسها وجسدها ، لتنفذ الى صفحات طويلة من العرض الجنسي الفج ، ولذا كان الصدق الموضوعي هو السمة الغالبة في رسمها صورة « مني » ونحن نراها في ميلها العاطفي نحو نظرات محمد الحلاق ، ولمسة بائع الخردوات ، ومتابعة الشاب الصامت ، تعبر في روعة عن ازمة البنت المصرية ، وهي تجتاز مرحلة المراهقة .

فالعاطفة القلقة في صدر الفتاة ، تريد منفذاً فقط ، والاسلاك الشائكة قيدت صدرها في المهد ، ولا تتيح لها سوى النبض التائه الغامض . وهي - اذن - لا ترى حدوداً حاسمة بين الحلاق وبائع الخردوات والشاب الصامت ورمزي . انها ترى في جميعهم معنى واحداً لشيء مجهول .

وفي محاولاتها الساذجة لا تعثر على هذا الشيء. وانما تعثر على « عقد » جديدة :

فتحية ، جارتهم ، تضع ورقة مطوية في يد شقيقها ناجي . امينة خادمة جـارهم ، ترقد فوقهاوتتشنج وهي تحضنها ، ثم تقوم « منى » من تحتها ، لتنعقد امامها علامة الاستفهام من جديد .

ورغم ان « منى » هي الخيط الفردي المنتظم بطولة القصة ، الا ان صوفي لا تغفل الانعكاس الاجتماعي لمظاهر الحياة .

حين يصل الدكتور عارف بأسرته الى القاهرة ، لا نحس ان فترة السويس كانت تمهيداً لاحداث المدينة الجديدة . وانما تؤكد لنا ان السويس كانت اول الخيط التطوري للرواية وليست « البكرة » التي لف عليها هذا الخيط .

ومن الطبيعي جداً ، ان تكون المدينة ، صورة مغايرة للبيئة السابقة ، وردّ فعل طبيعي لهذا التباين ، لن يرتكز على المغالاة . فالاغلال المحاطة بها « منى » في السويس ليس لها وجود في القاهرة ، والمدرسة الانجليزية غير المدرسة الثانوية ، غير الجامعة . والسويس تختلف عن القاهرة في كل شيء .

ففي تلك المدينة المحدودة ، لم يكن احد يجسر على النظر اليها ، اما شبان القاهرة فينظرون اليها ، بوقاحـــة وجرأة ، ولا يعنيهم ابوها ، ولا يخافون اخواتها .

وفي الجانب المقابل لغرفتها ، رأت اشياء كثيرة لم ترهـا في السويس . رأت شابة جميلة ترقد على سريرها ، وثلاثة رجال يداعبونهـــا على الفراش وهي تضحك بطريقة غريبة ، اقرب الى الصراخ منها الى الضحك . وفي يوم آخر رأت بنتاً في مثل سنها ــ بالطابق الارضي من نفس البيت ، تحتضن شاباً يضع لها بفمه اشياء غامضة في شفتيها .

ورأت المسرح ، والسينما ، وعرفت ان الشابـة القاطنة بجوارهم تحترف هـذه المهنة الغريبة : الرقص . وانها احدى هؤلاء اللاتي يقطن في السويس مكاناً خاصاً ،

اشارت اليه امها ذات يوم من بعيد . واخبرتها انهن ردیئات لا يعرفن الله ، وان كن سيعرفن النار يوم القيامة ، ويأخذهن الشيطان الى مملكة الجحيم حيث البكاء وصرير الاسنان .

ورأت ايضاً شاباً في اقرب عمارة اليها . يشير الى فتاة تقف في احدى الشرفات المجاورة ، اشارات مبهمة لا تعرفها .

واحست ان الدنيا تدور بها .

ودارت بنا صوفي ، وهي تصور لنا المدى الرهيب الذي وصل بهذه الفتاة الى هذا الحد من السذاجة او الغفلة ، فقد احست ان « منى » انسانة لا تجيدالسباحة، والقيت في البحر دون سابق انذار .

وبدأت الامواج تداعب فتاتنا . كانت « بليغة هانم » صديقة حميمة لوالدة « منى » وكان ابنها « فكري » يضطرم حباً بهذه الفتاة الملائكية الذاهلة عن كل ما حولها . احب فيها هذا المعدن الغريب . لم يبحث عن اصالة المعدن او نوعيته وانما بهرته الغرابة التي تكتنف حياة « منى » وبنفس المنظار رأته « منى » ، شاباً غريباً عن اي طراز شاهدته في القاهرة مع انه ليس الا طالباً في الطب ، ولكنه يحتوي بين اضلعه عـــلى نفس شفافة ، لا تطيق سخافات اترابه ، ممن تراهم في الجامعة .

والطريق ، والمسرح ، وشاشة السينما .

واحبته منى ، احبته بكيانها وكل ذرات دمها ، بكل طاقة الانسانـــة التي اضناها البحث عن الحب .

*

وفي احدى لحظات حياتنا المتزاحمة . ترى له منظراً غريباً ، لم يطلعها عليه ضمن صور حياته التي يحتفظ بها في « البوم » عمره . رأته خارجاً من احد البيوت الخاصة

بالنساء الرديئات كما اخبرتها امها ذات يوم .

ومادت الدنيا تحت قدميها . رأت مثالياتها تغور في الوحل ، واعز انسان اليها يدوسها تحت الرغام .

وفي احدى لحظات حياتنا المتزاحمة ايضاً ، خيل اليها انها تحطم الاغلال الجاهلة التي كانت تربطها الى « فكري » فهمت « الواقعة » فيها يتناسق مـــع رد الفعل الطبيعي لمأساتها .

وقذفت بكيانها كله ، الى احضان العدو الوحيد الذي برز لها يوماً في المدينة ، « مراد » الشاب المستهتر ، ولم تذكر انها حذرت منه « فكري » طويلا .

لقد انسابت انغام حبه صادقة صافية في اذنيها ، ورأت في مجونه تأكيداً لحبه . لأنه لم يخدرها بمظهره ، كما فعل فكري ولكنه استعرض امامها صورة كاملة دون زيف . صحيح انه كان مستهتراً ، وبعد ان رآهـا . آه .. لقد عرف حياتـه من جديد .

وارتمت « منى » بعمرها كله في احضان اللحن الابدي . فلم يكن مراد إلا ذئباً كبقية الذئاب .

واختل توازن الفتاة بعد ان نفضت عنها الاسلاك الثقيلة ، فسقطت . ولم تصمد للامواج ، فابتلعها اليم .

ويشرب « فكري » كأسه الاخيرة ، وهو يذرف دموعه وسخطه على القدر الذي ساقه الى ذلك البيت المشؤوم ، ليؤدي رسالة الطبيب الاولى الانسانية .

ونحن لا نبتلع ريقنا فور انتهاء الفصل الاخير . ولا نسترد انفاسنا القلقة ، بمجرد تنهيدة تصدر من اعماقنا في حيرة ، تنهيدة لا ترخي لها اعصابنا ، بل تشتد في خيبة امل .

ان « منى » لم تخيب آمالنا . فالغرفة التي ضمتها مع مراد والخمر والدخان المعطر

قد اسهمت في بنائها ايد كثيرة ، تبدأ من اليد الاولى التي ربتت عليها في مهدهـا الى يد ناظر المدرسة الاجنبية ، الى يد التقاليد الشائعة ، التي جاشت بها في دمـــاء مجتمعنا .

« منى » هي هذا الجيل الضحية ، الضريبة التي ندفعها بحب ، وثيقة استشهادنا نسخو في كتابتها لاجيالنا القادمة .

« منى » تقول لابنائنا واحفادنا : بأيديكم انتم يجب ان تبنوا حياتكم الجديدة لو لم ارتد الاسلاك الشائكة ، لما خلعتها ، واحسست بتوازني يختل ، واسقط .

ف « منى » ليست مجرمة ، ومراد ليس مجرماً ، وفكري ايضاً ليس مجرماً . كلهم ضحية واحدة في عدة صور ، او في اوضاع مختلفة .

والجاني الحقيقي افلت من يد الكاتبة ، فهي تقيد الجريمة ضد « مجهول » حين تنتهي القصة بهذه المفاجأة : فكري لم يكن خاطئاً ، كان يؤدي رسالة انسانية ، كان القدر يكتب النهاية .

ولست استطيع ان احدد تخطيطاً ذهنياً للواقعية ، التي نستمدها مـن صميم معاناتنا وتجاربنا . ولكني اتساءل : الى اي مدى ، يمكن ان تتضح معالم الواقع في دورها الانساني ؟

فالواقعية التي املت على السيدة صوفي عبد الله ، ان تبرىء فكري هي واقعية تائهة . لا تعرف اين تضع قدميها هي بالتأكيد هروباً من الواقع ، بقدر مـا هي ليست – بالتأكيد ايضاً – على ثقة بالدور الكبير الذي يلعبه في حياتنا .

وغلالة الدين الرقيقة ، المغلف بها فكري ، لا تمحو ابداً ما تحتها ، من جسم بشري يغلي شهوة ورغبة .

وعلاقته المباشرة بمراد ، تتيح لنا قدراً من الاخلاص ، في التعرف على حقيقة فكري البشرية فهو ليس روحاً هلامية اذن . والالحاح المتكرر من جانب «منى»

ليترك صديقه . انما هو صداه العملي ، لكنه لا مهرب سوى العودة الى هـــذه الصداقة .ومحاولته المتكررة ـ ايضاً . ان يدعها تهضم هذا الصديق .

فلايمكن ان نسيغ التناقض الواضح ، بين حكم البراءة الذي اطلقته الكاتبة عليه في نهاية الرواية ، والقيمة الفعلية لعلاقته بمراد .

ثم ان الدائرة الضيقة ، التي عاشها فكري ، تتيح له ان يتنفس بعيداً في حي الظاهر . حيث لا يشك ان احد لن يراه ، وهو يهز الاغلال المطبقة على شبابه .

والتنفس — على هذا النحو ليس خطيئة ، حتى يحكم ببراءة فكري منها اذا كان قد اتاها بالفعل ، وانهام القدر يضيف الى شكوكنا بنداً جديداً .

فلو اصبحت ، خيانـــة فكري غير الحقيقية ، هي السبب اليتيم في المأساة ، لتخلفت « منى » عن المعنى الرمزي الكبير الذي اسنده اليها جيلنا .

ولو اصبح موت « منى » نتيجة طبيعية لفكها الاغلال، لكانت الرواية دعوة مباشرة للتشبث بهذه الاغلال .

ولكنا اردنا للقصة معنى جديداً كبيراً . وهوان ابناء هـــذا الجيل ضحايا حقيقيون لأزمة حقيقية . نيران هذه الازمة تشعلها اجسادنا البشرية . فنحن نمثل نقطة تحول رائعة في تاريخنا ، ونقاط التحول دائماً تصنع من الجيل وقوداً . وتظل رائحة المعركة تذكر اجيالنا المقبلة بفداحة الثمن الذي دفعناه .

اما المفاجآت التي تصنع الاحداث ، والمصادفـات تحول مجرى التاريخ ، فهي تجريدات ذهنية لا تأتلف بالواقع العلمي .

ولو كانت المصادفة العمياء وحدها ، هي التي اغرقت « منى » في هذا المصير ، لما تكامل امامنا هذا المعنى الضخم الذي اردناه للقصة .

لا شك انه من « الجائز » ان تقع هذه المصادفة ولكن«يجوز»شيء ،و«الواقع» شيء اخر .

وواضح انها – اي منى – ما كانت لترتمي في احضان مراد ، بدافع حب ، كما توهمت ، وانما بدافع الانتقام من فكري (ص ١٧٢) . فاذا كان هذا الانتقام مبنياً على غير اساس . فان الكلمة الاخيرة التي قالتها « منى » وهي ترتمي في احضان اليم ، على غـــير اساس ايضاً . هذه الكلمة من رائحة المعركة لنذكر ابناءنا بفداحة الثمن .

ولكن المصادفة مبعث هذه الكلمات ، لم تفرش قلوبنا بالثقة لقبولهـا . وقفنا ازاءها حيارى ، لا ندري من امرنا شيئاً .

واذا كانت اوهام « منى » تجسدت في ان فكري يقتني لنفسه عشيقة من دونها واتضح – بعد فوات الاوان - ان هذا غير صحيح ، لتحول مجرى الرواية عن الغاية التي ننشدها ، وجاز للكاتبة ان تدلل على صحة موقفها .

اما كونه ارتضى لنفسه ، ان يعاشر احدى بنات الهوى ، فليس هناك ما يحتم المفاجأة ، بأنه بريء من هذه التهمة .

فالتجاهل الذي نستهدف به النظر الى حقيقة حياتنا ، هو الذي يبعدنا عن الجذور الحقيقية لمشكلاتنا .

والتحالف بين الرجعية والاستعمار في حقبة من تاريخنا، هو الذي حاصر «منى» بين المدرسة الانجليزية والبيت في السويس ، وهو الذي اغرقها في نيل القاهرة .

والصدفة ، والمفاجأة : يقومان بدور الصديق الذي يقدم رأسه للمقصلة نيابـة عن صديقه ، الجاني الحقيقي .

فاذا لم تقع الصدفة او المفاجأة ، اي اذا لم يقدم الصديق الفدائي . كانت البراءة هي الوسام الذي يفوز به الجاني الحقيقي .

*

والصراع الذي تمثله اسرة الدكتور « عارف » ، هو بؤرة فكرية لمجموعـــة

صراعات متباينة ، ولكن الظلال الباهتة في احـــاطتها اللوحة كاملة لم تبرز سير الخطوط المتشابكة ولم توضح الفعاليات الناجمة عن صلات الاسرة بالناس . ومن هنا لم تتخذ صوفي عبد الله موقفاً معيناً ، وانما كانت عدسة موضوعية ، وقفت على الحياد الايجابي . والقيمة التي نكتسبها هنا هي الامانة ، والصدق في كشف الجذور الفكرية والمادية لهذه الطبقة وما انبتت من شعيرات جذرية جديدة ، وما اتصلت به من طبقات اخرى .

فأسرة الدكتور عارف ، لا تتضح معالمها الطبقية على امتداد الرواية — وامينة الخادمة — تختطف بصرنا بلقطة سريعة . وعائلات الموظفين الصغار ، لا تظهر لنا هذه الفعالية كما نرجو وبذلك بهتت طبيعة الصراع في انتظامها الخط الرئيسي في القصة : « منى » .

وفي المدينة تضيـع قليلا معالم هذا الصراع ، نرى مراد الشاب الذي يمتلك غرفة فارهة ، وشقة خاصة . والانحلال هو الثوب الوحيد المناسب لهذه الطبقة . اذ نحن نتعرف على هذه الغادة الجميلة ، وهي تخرج من شقة مراد ومنى عند الباب ، ونعلم انها غنية جداً ، ومتزوجة .. رغم زيارتها في هذا الوقت لمراد .

هذا هو الصراع الواحد ، شاهدنا افرازاته الكريهة تسيل على نقيضه بسرعة . وهو صراع ثانوي في مجموعة الصراعات المتباينة ، الثابتة على الساق الرئيسية للصراع الجذري .

وقيمة الاداء الفني ، هي انعكاس للقيمة الفكرية . فالوضوح المرافق لخطوط اللوحة هو انعكاس لوضوح التخطيط الذهني ، النابع من الواقع المادي . والتفاعل القائم بينهما هو الصدى الانساني الذي نتلقاه بوعينا كله .

و « دموع التوبة » كما قلت ، خطوة في طريق طويل ، اسهمت في البناء الروائي للقصة المعاصرة ، بنصيب كبير .

فالفنانة صوفي عبد الله آثرت ان تستخدم ، كما سبق ان ذكرت الخيط الرئيسي في الرواية ، لتعلق عليه الصور ولمبات الاضاءة وتتزاحم الصور تارة ، فتبدو معرضاً او متحفاً ، وتتوهج الاضاءة تارة اخرى فتتحول الصفحات الى مسرح .

وقد كانت القصة دائماً ، اعلى الاشكال جميعها في امتصاص اعمق خلجاتنا . فالقصاص له مطلق الخيار بين السرد والحوار والمنولوج الداخلي ، وتسخير حواس القارىء بكافة الوسائل لاستيعاب الحدث المادي او الشعوري ،بالتصوير والموسيقى وغيرها .

وعنصر الصورة هو نقطة الضعف عند صوفي اذ هي لا ترسم بلاغة رشيقة على الورق وانما تستلهم الواقع المحيط بجزئياته القريبة منا . فتلصق الصورة بأذهاننا في بساطة . تصف منى وقد امسكت بخطابات الغرام التي ارسلتها الى كوثر بأن « مدت يدها كالمنومة وتناولت الخطابات وجعلت تقلبها واحداً تلو الآخر ، كأنما تنبش كفن ميت . والهلع يسري في بدنها ، فتحس بقلبها يهبط وئيداً ، ولهبوطه رعشة كأنما سلك كهربائي قد سلط على بدنها (ص ٢٧) .

ومصدر الجمال هنا ان الفنانة استخدمت آلتين للتصوير :جهاز الاشعة يلتقط من الداخل . والكاميرا العادية تعطي المظهر الخارجي ، دون خلط او تشويه او تنافر .

وتتبع نفس المهارة في تصوير عم محمد البواب ، يهرول في جلبابه الطويل الاسود واكمامه الواسعة تخب فيها يداه المعروقتان النحيلتان وفوق رأسه الذي يشبه القلقاسة – وقد ركب على رقبة طويلة كأنها عود القصب – يضع عمامة بيضاء كبيرة ، ترجح كفتها اذا وضعت في الميزان امام ملابسه وجسمه جميعاً » .

وهي هنا تعطينا شيئاً اكثر من المنظر الداخلي والخارجي ، انها تدعنا نفكر في عم محمد :

وكوثر هي نقطة الارتكاز النفسية عند « منى » ، فهي صورة متنقلة قابلة للظهور في اي وقت .

وصوفي تفسر لنا، بذلك، الدقة في التزامها رسم كوثر بوضوح .

وحين تخرج المرأة الارستقراطية من شقة مراد ، خيل لمنى انها تتنفس شيئاً اخر غير الهواء الرخيص الذي يتنفسه سائر البشر (ص ٢٥٥) وليس هذا تعبيراً بلاغياً ، بقدر ما هو صورة موحية لتلك المرأة .

وبعد ان احست « منى » بالخديعة ، التي تربصت بها ، دخلت شقة « مراد » ونظرت فزعة الى ذراعيه في تلك اللحظة كالاخطبوط بشكله المرعب يريد ان يأخذها بين ذراعيه ليمتص آخر قطرات الدماء من جسمها ويحيلها الى هيكل عظمي .

وبلغت صوفي فن الروعة في الصورة الايجابية السابقة ، وكانت كلماتها المريرة تستتر خلف الخطوط ، وان كان تبين همساتها لا يكلف مشقة ، بل يكسب وعياً شاملا بالموقف الانساني .

وقبل ان تلقي « منى » بنفسها في النيل ، القت رسالة الوداع في صندوق البريد وادارت ظهرها لتعبر الشارع،ثم وقفت قليلا لتتأكد من خلو الطريق من السيارات حتى يمكنها عبور الشارع بسلام (ص ٢٧٤) وهذه الواقعة في التصوير احدى ميزات صوفي الواضحة .

وكان التقسيم الفني للرواية من كتب«١» ثلاثة الى عدة فصول موفقاً في ايضاح القسمات النفسية للشخوص والاحداث . وكان الترابط الداخلي بين الصور المختلفة ، او الوقفات المتباينة صدى لهذا التقسيم الناجح ، وان كان هذا الترابط قد خانه التوفيق احياناً ، كما حدث في الطريقة التي انساقت بهـا « منى » الى شقة مراد . والطريقة التي تحلل بها مراد من وعوده « لمنى » ، فقد خلت الوقفتان من التمهيد

النفسي الرابط للتضاريس السيكلوجية في العمل الفني . حتى اذا كان الموقفان متوازيين ، يجب ان ترابط بينهما انحناءة نفسية تمهيدية ، تنفي كل ما يصبغ الموقف بالفجائية او الغرابة .

*

اظن ان هناك فرقاً بين التبذل في الاسلوب والبساطة فيه . كما هو الفرق بين الرصانة والتعقيد .

وتتميز صوفي عبد الله ، باتزان تعبيراتها ورصانة بنائها ، كما انها لا تنال من التركيب المصري لحساب اللغة العربية ، وانما هي تضع التركيب المصري في الثوب العربي ، بذوق جميل وهدوء غير منفر ، فلا تصحب تعبيراتها ضجة الزخارف القديمة ، فتسمع نغماتها همساً . والطاقة الشعرية تحتويها بين اضلع دقيقة ، تهتز لوقوع الكلمات لا لايقاعها . فوظيفة كلماتها هي النحت لا الرنين فهي تنحت كلماتها في قلوبنا وعقولنا معاً . ولا تستعرض عضلاتها اللغوية بصاجات الراقصات .

وحين قلت ، ان لمبات الاضاءة اذا تزاحمت في « دموع التوبة » اصبح المنظر امامنا مسرحاً . كنت اعني ان القارىء لا يقف متفرجاً ، فقد نجحت الكاتبة في تركيز انفعالاتنا لدرجة لم نكن معها نحس بأية عزلة عن شخوص الرواية . فالالتئام النفسي كان يربطنا داخل المسرح لا خارجه . اللحظات المتفرقة ، التي احسست فيها بنفسي جالساً في مقاعد المتفرجين هي لحظات الحوار . فالسرد كان يدعم وجودنا النفسي مع الموقف . اما الحوار باللغة العربية ، فهو الذي باعد بيني وبين الشخوص ، واصبحت المرئيات امامي كفانوس سحري .

ويبدو ان الكاتبة نفسها ، عانت نفس المشكلة ، اذ في احيان نادرة كانت تترك نفسها على سجيتها ، فينطق الشخوص بلغتهم الحقيقية . فقد ذهبت « منى »

الى المسرح ، ودهشت كيف اختلط صراخ الاطفال بمناداة الامهات ، كل تنادي على ابنها ، واخرى على ابنتها وثالثة على زوجها . ومنظمو الحفلة يصرخون : محلك يا جدع ، اقعد انت وهوه ، كل واحد في مكانـــه ، سكتي الواد اللي بيصرخ ، اقعدي يابت بلاش تنطيط (ص ١٢١) .

ويتضح في العبارات السابقة ، مدى الصدق في نقل الاثرالنفسي من خلال اللغة . ولو تصورنا كيف تصب هذه الكلمات في القالب العربي ، لما استطعنا ان نلمس هذا الاثر من قرب .

بل ان الكاتبة حين تمضي على سجيتها تلك ، تمزق القاعدة ، فنقلت منهـا وسط صفحة كاملة من الحوار العربي هذه الجملة مثلا : يخلق من الشبه اربعين ، على العموم جت سليمة (ص ١٣٠) . وفي نفس الصفحة تسأل احدى زميلات « منى » يبدو ان الآنسة جديدة على الكلية فتجيبها « بلى » ويهتز السياق رغماً عن الكاتبة ، حين تضطر الى هذا النشاز . بل في الجملة الواحدة يبرز هذا الاضطراب في كلمة « برافو » التي سبقت بها الام جملة عربية طويلة .

ولم يخل السرد ايضاً من هـــذا الخلط — رغم الحصانة الطبيعية المحيطة به — فاخوتها يظنون — بعد ان رفضت فكري — انها ارادت ان تنهي هذه العلاقـــة « دون شوشرة » (ص ٢٥٢) . وتشجع احـــدى الراقصات ، اختهـــا الراقصة « يا واد يا واد ، ابوه كده يا حلو ، هز وسطك يا جميل ، كهان يا حـــلو كهان » (ص ١٢٩) . ولا يمكنني ان اتخيل كيف تنطق الراقصة هـذه الكلمات بالغة العربية . وحين تحاشت صوفي ذلك ، كانت تؤكد نظرتنا الى هذه القضية .

واللقطة الواحدة ، احتوت على هذا التناقض ، فعم محمد يسأل الست « منى » بلغة عربية عن صحتها ، فاذا اجابته انها متعبة قال لها بلغته : لا سلامتك، بعدالشر

عنك ، بس شوية طراوة (ص ١٧٦) . فكيف يحتوي الموقف الواحد على لغتين من مصدر واحد ؟ ولكنها الازمة تزداد وضوحاً . فهي تشاهد والديها خارجين الى النزهة فتسألها بالعربية « الى اين كل يوم هكذا » فيجيب والدها « خارجين عروسة وعريس » . غير انــه ؟ بكرة يا ستي انت كان مــا حدش يتكلم عليكي (ص ٢٣١) .

ومراد تصفه بقولها (ص ١٧٦) تباً له من نذل ، تحدثه في التلفون (ص١٧٧) « الو .. مين بيتكلم » .

ولست ادري ماذا كانت فاعلة – لو لم تترك نفسها على سجيتــها في بعض الاوقــات – بالاغنية التي كانت تتفوه بها الراقصة المخمورة « يا حــلو ، ياللي سايبني » .

ولست ادري الى اي مدى يمكن ان تصل بنا الرصانة في اللغة العربية . فانني قلت ان الرصانة التي يتميز بها اسلوب صوفي هي الاتزان مع الوضوح . وقد بالغت الكاتبة في احوال نادرة . واختفى عنصر الوضوح من بعض الكلمات . فالدكتور عارف « سبط القامة » (ص ١١٥) والنافــذة لها وصاوص (ص ٨٠) . . . وهكذا .

والنشاز المؤقت في اصدامنا بها ، لايحدث اثراً بالغاً كما تؤثر كلمة قابلة للاستعمال فترة طويلة كسماعة التليفون التي اصرت الكاتبة على استعمال « المسماع » بدلا منها في الوقت الذي استخدمت كلمة « طازة » تصف بهــا الجبن الرومي ، والكلمة العربية ليست غريبة على القارىء .

*

والبناء الروائي الناجح ، لا يفلت من الهفوات . من غير المعقول مثلا ، ان يظل عزم « منى » على فسخ الخطبة ، خافياً على والدها واخوتها شهوراً . مع انها

خلعت خاتم الخطبة (٢٥١) .

والطاقة الشعرية ، تستخف الكاتبة في احيان كثيرة . فتبدو الصورة مهزوزة مفتعلة اذ كيف نسيت كلمات مراد بعد ان داس شرفها في الرغام . ان ينظر الى اناء الزهور قائلا : « اي انطلاقة للورود الحمراء اليانعة من اسر هذا الاناء البلوري الغليظ الجامد . لقد حطمت الزهور القيد واندفعت طليقة كما ترينها ، تبتسم للحياة بعد ان استردت حريتها ، وصار لا يعنيها شيء في الوجود. اي جمال في الانطلاق، واي نشوة يستشعرها الكائن الحي ، حتى النبات حينما يحس حريته كاملة يفعل بهن ما يريد ، ولا توجد قوة في طريقه لتمنعه من نيل ما يبتغي من لذاذات الدنيا . (ص ٣٢١) .

وهـذه كلمات فيلسوف في لحظة تجـل ، وليست كلمات شاب مستهتر هتك عرضاً منذ ثوان .

والرواية بعد ذلك تقول لنـــا ان عبارة « الادب النسائي » اسطورة ... وان الفنانة حين تبصر مجتمعنا بميكرسكوب علمي ، لا تخضع لتعبيرات شائعة شائهة .

ولا ريب ان الانثى اذا كتبت ، ستعطي فنها من انوثتها الشيء الكثير . ولكنها لن تفاجىء – على اية حال – بمنظار ملون .

وصوفي عبد الله في « دموع التوبة » قدمت لنا المرأة والرجل .. قدمت لـــنا شريحة انسانية تنبض بالحياة . قدمتها لنا في موضوعية مؤمنة ، بأن الفنان الحقيقي هو الانسان اولا .

ظل الاديب . الرجل . فترة طويلة يرسم المرأة ، التابعة الخاضعة ، وانتقلت هذه النظرة الى الاديبة المرأة ، فأكدت لنا هذا الرسم المشوه .

ولكن الانطلاقة المتوثبة التي دفعت هذا الجيل الى بوتقة التطور ، مسحت من

اذهان ابنائه هذه الصورة ، ووضعت مكانها الصورة الانسانية .

وصوفي عبد الله كانت بنت جيلها الرائع . اذ تحلت بهـــذه الموضوعية العلمية وتقيأت رواسب المرأة القديمة . ونفضت غبار الماضي .

ولذلك فان روايتها « دموع التوبة » هي الشمعة الاولى التي اضاءت طريقاً طوله الف ميل .

الى أين يمضي الفكر المصري الحديث ؟

كان الرجل الاقطاعي يهتز فرحاً كلما رأى اطفال الضيعة يقرأون في كتب المطالعة ان مصر « بلاد زراعية » .

وكان المندوب السامي يشيد في تقاريره بجودة القطن المصري، فكانت وصية مندوبي مصانع لانكشير في مجلس العموم ، ان تعمل بريطانيا - بكل ما اوتيت من امكانيات - على تحويل القطر المصري الى « عزبة قطن » .

وعلى هذا النحو استقرت الامور : « المزرعة » هنا .. المصنع هناك !

غير ان هذا الترتيب لم يكن مصادفة من القدر . ذلك ان النظام الاقطاعي كان ما يزال مخيما على العلاقات الاجتماعية المصرية ، رغم نشأة الرأسمال الوطني الذي اشتغل آنذاك في التجارة ، حيث انه لم يكن قد بلغ بعد من الازدهار والقوة ما يدفع به الى بناء المصانع .

فالا تفاق اذن بين الرأسمال الاجنبي - ممثلا في الاستعمار - وبين سادة الاقطاع لم يكن شيئاً غريباً على الاطلاق . ومن اليسير - بالتالي - ان يفسح الجهاز الحاكم

مكاناً «للمربين» الانجليز ، كي يثقفوا اولادنا ثقافة زراعية في كافةميادين التعليم : في الاقتصاد والاجتماع والادب والفلسفة .

فاذا جاء من يقول للجماهير المسحوقة ان بلادنا ليست زراعية فقط ، ضحكوا عليه في سخرية ، فأبناء الفلاحين يرون آباءهم كيف يعرقون طوال العام في تنمية عيدان القطن ، ويرون ايضاً كيف تعود هذه القتائل البيض من « بلاد بره » .

لم تكن هذه الثقافة « الاقطاعية الاستعمارية » قاصرة على حصة « المطالعة » بل كانت دماء تسري في شرايين الناس تحمل في خلاياها جراثيم الامراض الزراعية ، كالتواكل والقناعة والصبر ، وقائمة طويلة بمختلف صنوف الغيبيات ، وانعكست هذه الالوان المريحة للاعصاب على آداب العصر وفنونه وعلومه . فكانت النماذج الادبية المختارة للحفظ ، من دواوين العصر الجاهلي ، حيث يتلاءم طابعها المتخلف مع اذواق السادة الجدد ، وهم يصلون ليـــل نهار « الجمل سفينة الصحراء » . حتى العلوم الطبيعية سيطرت على مناهجها نغمة تقول بأنه « ليس هناك شيء مؤكد ، وان الحقائق العلمية تلغي بعضها ، وان العلماء لا يجدون ما يتفقون حوله ، وان كل ما نراه من اكتشافات واختراعات قد تنبأت به الكتب المقدسة » .

انقسم المفكرون المصريون في ذلك الحين الى فريقين : اولهما تغذى على موائد الاقطاع الفكرية ، فاستراح الى التركة الموروثة من القديم ، وتهالك في الدفاع عن هذه القيم « الرفيعة » والمثل « العليا » وتنبأ لهـــا بدوام الاستمرار . فأصبحت مصالحهم المباشرة ومستقبلهم ، هي الوسائد الناعمة التي عانقت احلامهم في رفق ، وارسلت في وجدانهم دبيباً مخدراً ، وغطت بسحابة كثيفة على بصائرهم ، وشحنت كيانهم بحصانة ذاتية ضد اليقظة والحساسية .

والفريق الآخر ، افاق على دقات عنيفة في اجزاء مجاورة من العالم . فأوروبا تغلي بثورات متتالية في الصناعة والعلم والتاريخ ، وتنبهت في ضمائر هـــذا الفريق

حقيقة صارخة ، وهي ان الثوب الاقطاعي الذي يغلف وطننا ، ليس ثوباً أبدياً ، ولسوف يضيق على اجسامنا ويبلى ، بعد ان يدخل هذا الوطن مرحلة جديدة من تاريخه ، بعد ان ينمو الرأسمال الوطني ويدخل في نزاع مع القيم الاقطاعية . فالعلاقات الاجتماعية الجديدة لن تنمو وتزدهر في ظل مثاليات المجتمع القديم . وكان هذا الفريق ضعيفاً وقوياً في آن واحد . كان ضعيفاً لأن الجدار الذي يستند اليه – وهو الرأسمال الوطني – لم يكن قد شب عن الطوق بعد . وكان قوياً لأن المستقبل معه .

وقامت ثورة ١٩١٩ تعبيراً حاسماً عن الازمة ، واعلاناً قوياً بأن الرأسمالية القومية تستطيع ان تشق طريقها وسط الصخور . وانضم الى صفوف الثورة بعض افراد الطبقة الاقطاعية ، ممن ادركوا في وقت مبكر ان مسايرة التطور افضل – لمصلحتهم – من الوقوف في طريقه .

ولم تنجح الثورة تماما ، لان ممثل الاقطاع الاول – العرش – وحليفه القوي – الاستعمار – كانا يتكيفان مع الحوادث . لكن الذي نجح بغير شك ، هو الرأسمال القومي .

ولنعد الى القيادة المفكرة للوطن . فسر الفريق الاول - الذي ينحاز بصفة دائمة الى الثوب القديم – بأن الامر ليس إلا اندفاعة وطنية في وجه الاحتلال ، إذ من « الكرامة » ان نكون احراراً في بلادنا . وفسر الفريق الآخر – الذي احس بأزمة التناقض الكامنة بين قيم المجتمع القديم والعلاقات الاجتماعية الجديدة – بأن الوطن يدخل ، اقتصادياً واجتماعياً وتاريخياً ، في مرحلة جديدة ينبغي الاستعداد لها بالتعبير عنها تعبيراً ايجابياً ثورياً . فتوفر طه حسين على نقل المدرسة اليونانية الى فنوننا ، كما اقدم عباس محمود العقاد على تطعيم ادبنا بثمرات المدرسة الانجليزية في النقد . وخلق احمد حسن الزيات شرياناً بين المدرسة الفرنسية وتراثنا ، كما استطاع

سلامة موسى ان يكون همزة الوصل بين مناهج الفكر العلمي في الخارج واساليب تفكيرنا .

اما رواد النظرة الاخلاقية في رؤية انتفاضتنا الوطنية ، فقد ظلوا يبعثون الاكفان من آثار الادب العربي القديم ، لا بقصد الدراسة الواعية المستنيرة – أي الوقوف النقدي على حلقات تاريخنا الادبي – وانما للوقفة التقريرية ازاء هذا التراث ، لمباركته والترحم عليه .

لكن حقيقة الامر ان الذين ارسلوا بصائرهم الى بعيد ، الى كنوز البلاد الاخرى ، لم يكفروا بآدابهم القديمة . بل تسلحوا من هذه الكنوز بأدوات حديثة للمعرفة ، راحوا بواسطتها يتعرفون على تراثهم من جديد .

وكانت ادوات المعرفة التي جاء بها رسل النهضة الفكرية الحديثة في مصر ، قد تأثرت في اماكن ولادتها بانتصارات العلوم العصرية . تأثر النقد الادبي مثلا باتجاهات علم النفس ، وتأثرت الفنون التشكيلية بأحدث نظريات علم البيولوجيا ، وهكذا .

عندما نقلت الينا ادوات المعرفة هذه ، نقلت معها بصورة تلقائية ، ما تأثرت به من علوم عصرها . فسادت آدابنا وفنوننا في تلك الفترة ، ما تصح تسميته – مع التجاوز الشديد – بالنظرة العلمية . اتضحت هذه النظرة في الاعمال النقدية للعقاد [1] ، وغلبت سماتها على ملامح بعض الدراسات الادبية لطه حسين [2] ، اما سلامة موسى فكان مرآة الفكر العلمي بشكل تقريري ، اي انه لم يستأثر به في انتاج ادبي او فني ، وانما اكتفى بنقل اساليبه ومدارسه ومناهجه في ابحاث مباشرة [3] .

---

١ راجع : « ساعات بين الكتب » و « ابن الرومي »

٢ راجع : « حديث الاربعاء » الاجزاء الثلاثة .

٣ راجع : « اليوم والغد » و « الادب الأنجليزي الحديث » و « العقل الباطن » .

غير ان هذا التيار الايجابي من ثقافتنا ، ما كان يستطيع المضي في خط امامي مستقيم ، ومجتمعنا يهتز تحت وطأة الانتكاسات الرجعية التي تجتاحه . فالدولة تسلس قيادها لأعمدة الاحتكار ، الذي ينوب عنها في تقديم التنازلات (الوطنية) للاستعمار . ومن هنا كانت اركان النظام الاقطاعي المنهار ، تجد ما يثبت دعائمها فترة من الوقت .

واذا كانت هذه الاركان ، تجد في اقطاب الاحتكار والاستعمار دعائم مادية تقيها شر الهزيمة المريعة ، فانها عثرت في بعض اقطاب الفكر على الدعائم الروحية . حيث رأينا الجبهة الثورية في ادبنا وقد انشقت على نفسها . وكان هذا الانشقاق انعكاساً لانقسام اكبر في تطور الحركة الوطنية . اذ بينا كانت الدولة تشمر عن ساعديها – بعد الحرب العالمية الاولى وما نتج عنها من حصارات اقتصادية – فتبني الصناعات الصغيرة ، تجمدت عند هذا الحد الضعيف الواهن ، وبدأ لعابها يسيل امام الواردات الاجنبية [1] . وفي نفس الوقت ولدت حركة فردية تدعو الى مقاطعة البضائع الاجنبية ، تتشابه – في المظهر – الى حد كبير مع الحركة الغاندية في الهند ، ولكنها اغفلت الظروف الموضوعية التي احاطت دعوة غاندي ، وكيف كانت حركته تشكل تياراً جماعياً .

وهكذا وقفت الحركة الوطنية الفردية الى ناحية « اليسار » الجامد ، غير المتطور . وانعكست هذه المرحلة كما قلت على ميادين الفكر والادب والفن ، فانضم فريق الى جانب اليمين المتطرف ، فقالوا ان الادب ترف ذهني ومتعة جمالية فحسب ، وانكروا عليه دوراً قيادياً . . .

---

[1] كان اسماعيل صدقي يحكم باسم الشعب ، وهو يمثل في الواقع «اتحاد الصناعات المصرية» الذي لم يجد حرجاً في اعدام حركة التصنيع المصرية ، وتشجيع الرأسمال الاجنبي .

وانضم الفريق الآخر الى جانب اليسار الجامد ، فقالوا بأن الادب « ثقافة غيبية زراعية »[1] لسنا في حاجة اليها ، وان العلم وحده – ثقافة العقل والمصنع – هو القادر على تغيير حياتنا . وتأسس بقيادة هذا الفريق « المجمع المصري للثقافة العلمية »[2] .

وكانت كلتا الدعوتين تحملان دلالة خطيرة، وهي انهما حين عبرتا عن مجتمعنا تعبيراً ايجابياً فيما مضى ، لم يكن هذا التعبير واعياً تماماً بالقوانين الضابطة لحركة تطور المجتمع . فاحساسها بأزمة التناقض الكامنة بين القيم الاقطاعية المنهارة ، والعلاقات الاجتماعية الوافدة مع عصر التصنيع ، كان احساساً ذاتياً اقرب الى الحدس منه الى الوعي العلمي المتكامل . لذلك عندما تأرجحت مقاييس التطور الاجتماعي في بلادنا ، نتيجة للاهتزازات الرجعية ، كان محتماً ان يحدث الخطأ في تفسير هذا التطور . ثم يتجسد الخطأ في الانقياد المطلق إلى المعسكر الرجعي ، حيث يتطلب من الادب ان يكون حلوى يتميزها القارىء ويخدر بها حواسه عن واقعه المر . او الانقياد المطلق الى جانب العلم ، بمعناه الميكانيكي المعملي الذي يشيد المصانع ويغفل انعكاس التصنيع على وجدان الانسان وقيمه ومثله ، اي انه يهمل المرآة الفكرية لهذا التطور .

كانت كلتا الدعوتين اذن ، تحملان خطأ فادحاً ، لان قوانين التطور المستقلة عن ارادة الناس اخذت تنشط في تطوير مجتمعنا وتغييره ، فلم تأبه ابداً بالابواق

---

١ وكان الادب هو « الادب الاقطاعي » فقط !

٢ انشأه سلامه موسى عام ١٩٣٠

الداعـــية لان ينحصر الادب في تربية المستوى الذوقي والجمالي للبشر لا في ترقية مستواهم الاجتماعي . ولم تلق بالا على الاطلاق بمن يخنقون العلم بين جدران المعمل وتروس الآلة ، وذهبت تحفر في وجداناتنا اخاديد عميقة لقيم ثورة جديدة لا تلتقي مع الرواسب القديمة في كثير او قليل .

واحسسنا في متابعة آدابنا روحاً جديدة ، تلخص بشكل رائع ازمات حياتنا وتسهم بصورة ايجابية في تفجير طاقاتنا الخلاقة لبناء غدنـــا . وايقنا ان هؤلاء الذين يرسلون في عروقنا الخدر بفنونهم ، ليسوا على وعي بحقيقة الادب . فكيف يعون - بالتالي - دوره ? كما شعرنا بأن هؤلاء الذين اقتصروا على فهم العلم بين جدران المعمل ، يلتقون في الكثير مع رواد الثورات الصناعية خلال القرن التاسع عشر حين رأوا في القوانين العلمية طاقة هائلة يمكن استغلالها بتطبيقها على مجالات التكنولوجيا ، فتزداد مصانعهم ثروة واحتكاراتهم اتساعاً، ولكنهم خافوا - اشد الخوف - من تطبيق هذه القوانين على المجالات الاجتماعية والفكرية ، حتى لا تصيبهم النتيجة بخيبة امل اذا ما قالت لهم هذه القوانين بعينها ، ان نظامهم ايضاً - بفعل التطور والتقدم التكنيكيين نفسيهما - سيؤول بدوره الى الانهيار ليفسح الطريق امام نظام جديد .

اقول اننا شعرنا بأن هؤلاء الذين فهموا العلم على هذا النحو مخطئون الى حد كبير ، ولكننا سعدنا حين رأيناهم يتساءلون : ما هي العلاقة بين التقدم التكنيكي والتطور الفكري (على اثر ملاحظتهم ان مشاعر الناس واحاسيسهم بدأت تتغير بصورة مستقلة نسبياً عن التغير الاجتماعي) . ثم احسوا ان العلم الذي شيد المصانع

قد شيد بالفعل قلوباً جديدة لبني الانسان . وراحوا يبحثون عن هذه الصلة الوثيقة بين التغير الاجتماعي والتطور الفكري في تفاصيل القوانين العلمية التي احدثت التغير الاجتماعي . وقدموا لنا نتيجة ابحاثهم التي تؤكد ان هذه القوانين التي تخلق الآلة وتبني المصنع هي نفسها التي تنظم مشاعر الانسان بشكل ما يستقل نسبياً عـــن التطور التكنيكي . بمعنى ان مشاعرنا الاقطاعية ووجداننا الزراعي وعواطفنا البدوية ، لا تتغير في اليوم التالي لانشاء المصانع . وانما تظل تلك الرواسب القديمة عالقة بكياننا الروحي امداً من الزمن ، حتى يستقر البناء المادي الجديد لمجتمعنا ، فيستقر – تبعاً لذلك – بناؤنا الروحي ، الى ان يبدأ تغـــير وتطور جديدان ، وهكذا .

واستنبطوا من هذه المعاني دلالة جديدة ، وهي انه اذا كانت افكارنا وقيمنا ومثلنا مرآة صادقة لاوضاعنا المادية ، فان هذه القيم ليست جامدة او راكدة او ثابتة ، بل متحركة متطورة متفاعلة مع جذورها المادية . ومن هذه البؤرة ينبع « دور » الادب والفكر والفن في حيـاة الناس . هـذا الدور القيادي الحي الذي ينحرف عن طبيعته الثورية ، لو انه وقف – بوعي او بغير وعي – في وجـــه القوانين العلمية للتطور . ولكنه يصبح قائـداً ثورياً لو انه وعى هـذه القوانين ، وفسر بواسطتها ظواهر الاشياء ، ثم انتقل من مرحلة التفسير الى التغيير .

هذا الفهم الجديد لمعنى الادب ، ومعنى العلم ، هو ما نسميه بالفهم العلمي والعقلية العلمية . والعقلية العلمية اذن ، هي بصيرة واعية مدركة نستضيء بها في رؤية الحياة والكون والانسان والمجتمع ، هي عقلية تؤمن بالواقع الحي المتحرك ،

وانه - اي الواقع - قابل للفهم والادراك . وهي عقلية نقدية لا تقريرية ،لاتنظر الى الماضي إلا بعين المستقبل .

وبواسطة هذه العقلية - كتعبير معنوي اعلى لصفات مجتمعنا الصناعي - اختفت من كتب المطالعة ان مصر بلاد زراعية ، وبعد ان شاهدنا الصواريخ تغزو ملكوت السموات ، لم نعد نصدق ان الجمل سفينة الصحراء .

الأسطورة والقصة القصيرة

لم يعد في متسع القصة القصيرة اليوم إلا ان تكون صدى مركزاً لقضايا الانسان الكبرى . واستلزم ذلك من كتاب القصة القصيرة في جميع انحاء العالم ، ان يوجهوا عنايتهم لتطويع هذا الفن المركز للتعبير عن تلك القضايا الخطيرة . وقد تم ذلك بالفعل على مراحل متعددة ، انتقلت خلالها الاقصوصة نقلات سريعة متتابعة .

وكان العبء على هذا الشكل الفني في ادبنا العربي ثقيلا للغاية . فبالإضافة الى انه شكل مستورد من الخارج ، وبالتالي فان تراثنا لن يمدنا بمقومات تطويره ، بالإضافة الى ذلك شاع في الحقل الادبي ما يصور هذا الفن بالسهولة المفرطة واليسر الهين . وكاد التطوير ان يصل بالقصة القصيرة في بلادنا إلى أن تكون تحقيقاً صحفياً ، او مجموعة من الخواطر والتأملات .

ومن تطوف به قدماه على سور الازبكية بالقاهرة ، ويشاهد عشرات المجموعات القصصية ، يدرك الى اي مدى كان هذا الفن وما يزال يغري اجيال

الشباب بالانضواء تحت رايته . ولو كان الامر قاصراً على الاغراء ، ثم يتجـاوزه إلى الدراسة الجادة المثابرة ، لاستطعنا ان نكتشف بين آلاف الصفحات الملقاة على السور ، ما يبشر بالامل . ولكني، للأسف الشديد ، لا اعتـقد ان هناك اكثر من اصابع اليد الواحدة او اقل ، ممن يجيدون كتابة القصة القصيرة في مصر الآن .

على ان هذه القلة القليلة التي تعالج فن الاقصوصة باخلاص شديد ، تمكنت من تحقيق الكثير من النجاحات في محاولة تفجير إمكانات هذا الفن ، واستغلال طاقته القصصية إلى ابعد حد ممكن . وقد اسهم في ذلك بلا ريب غياب التيارات القاصرة على التفسير السياسي السطحي للعمل الادبي . ذلك ان انتباه الكتاب بدأ يتركز على ادوات التعبير وطاقاتهم الابداعية ، بعد ان كان موزعاً بين المضمون السياسي والدلالة الاجتماعية فحسب .

ومن اولئك الشبان الجادين ، الاستاذ سليمان فياض ، الذي اصدر منذ وقت قصير مجموعته القصصية الاولى « عطشان يا صبايا » . وهي مجموعة ، في جملتها ، تشير بقوة الى معظم المشكلات التي تواجه القصة القصيرة المعاصرة .

ومنذ الوهلة الاولى نكتشف ان قضية الرمز في اقاصيص هذا الفنان تتخذ لنفسها مكاناً خاصاً . ذلك اننا نكتشف ان مجموعة الاحداث التي تشكل الهيكل العام للاقصوصة،ليست الا مدخلا الى جوهر التجربة التي يقدمها الكاتب . اي ان « الخارج » عنده هو المفتاح الى « الداخل » . فالرمز في مجموعة « عطشان ياصبايا » ليس ابهاماً وغموضاً واستغلاقاً ، وانمـــا هو مشاركة بين المؤلف وادوات تعبيره الخاصة ، لاكتشاف مجاهل التجربة الانسانية التي يتناولها . عندئذ لا يكون الرمز معادلة رياضية ، يشير فيها هذا الحدث بعينه الى ذاك الهدف بالذات ، وانما تتآزر مجموعة الاحداث والدلالات ووسائل التعبير في إيماءة موحدة ، نحو قيمة انسانية معينة .

وهذا يتطلب ان يكون للكاتب عالمه الخاص ، الذي ينعكس في فنه كعالم داخلي شديد التعقيد ، هو بدوره انعكاس لرؤيا اكثر تعقيداً في وجدان الفنان . واستطاع بجماع تجاربه الذاتية ، ان يعكسها جميعها في ادبه بناء داخلياً قد يحجبه عن البصر البسيط المتواضع ، ذلك الطلاء الخارجي للاحداث .

ولذلك يجيء استعمال هذا الكاتب لأدواته التعبيرية ، استعمالا ذا نكهةخاصة فالصورة واللغة والحوار ، جميعها تؤدي فيأقاصيصه ، وظائف جديدة تبتعد كثيراً عن التجسيد المباشر للحدث ، وانما تكتفي – كما قلت – بالايماءة اليقظة الحية ، التي تشير الى ذلك البناء الداخلي المعقد . كما ان ادوات التعبير هذه كانت اغلب الاحيان ، همزة وصل بين « الخارج » و « الداخل » في ادب هذا الكاتب .

كان ذلك سبباً في ان يتناول المؤلف بعضاً من المشكلات الاجتماعية ، كاطار لاحدى قضايا الانسان الاكثر شمولا . فهو يعرض في قصة « عطشان يا صبايا » لمأساةالفلاح مع الاقطاع حين يحتكر الباشا مياه الترع لترتوي زراعته دون زراعة الفلاحين . ولكن هذه المشكلة تعبر وجداننا برفق ، لتلتقط المشكلة الاكثر إلحاحاً وتركيزاً من جانب القصاص . فالبيت المهجور الذي يملكه الحاج علي يشيع في الحارة جواً من الرعب ، يرافقه صوت خديجة فوق السطح المجاور لسطح بيتالحاج وهي تغني في أسى ولوعة « عطشان يا صبايا ، دلوني على السبيل » . وهو غناءتتمزق له اكباد القرية من الشيوخ الى الاطفال . إنه يستميل آذانهم الى مأساة العوانس اللاتي ينتظرن القادم المجهول، ويوجه عيونهم الى البيت المهجور الذي يحرم علىالجميع مغادرة منازلهم بعد الغروب .

والعلاقة بين البيت العجوز المرعب ، والقصص الخرافيةالتي يتوارثها عنهسكان القرية ، وبين غناء خديجة ، علاقة هامة وخطيرة . وتفسر اهمية هذه العلاقة بداية الاسطورة التي تناور عيني الجد العتيق الحاج عـــلي ، وهو يحدق في عيني حفيده

رفعت « في يوم كانت الارض شراقي ، الزرع مات فيها من كتر الحر زي الايام دي ، مية التحاريق كانت شوية ، حولتها الحكومة على ارض الباشا على الترعة ، وفي اليوم ده نزل البلد واحـــد مغربي ، لابس اسود في اسود ، حتى عمته كانت سودة ، ووشه اسود من الليل المعتكر ، وعينيه في رأسه كانت بتلمع زي فصوص النار » (ص ٢٠) . ثم يبحث المغربي الاسود عن جد الحاج علي الى ان يجده ، ويقول له ما معناه ان تحت بيت العائلة كنزاً كبيراً سيكون سبباً في اسعاد اهل اهل القرية جميعاً . ثم يحدد له شروط الحصول عـــلى الكنز في ان تنزل اليه ابنته الصغيرة التي لم يأتها الحيض قط ، وعليها ان تسارع بحفنة من الكنوز وتخرج الى سطح الارض ، حينئذ يؤول الكنز الى الجميع . اما الشرط الاخير ، بل الشرط الوحيد فهو « انـك تشتري كل الاراضي ، وتخليها كلها ملك البـلد ، وكل الناس تأكل وتشرب ، وتعيش في الثبات والنبات ، ويخلفوا صبيان وبنات » (ص٢١). ويمضي الحاج في رواية الاسطورة قائلا : ان العائلة نفذت جميع الشروط ، إلا ان الفتاة الصغيرة ارتبكت تحت الارض وهي ترى الكنوز ، فنزلت عليها الحيضة ، وانغلقت عليها الارض ، وما تزال هناك الى الان بلا حياة او موت ، وانما يجيء صوتها دائماً تريد من امها ان تعطيها لتشرب . ولذلك وضعت لها الام « زيراً » تسقط منه قطرات من الماء ، تنفذ الى جوف الارض حيث تعيش الفتاة في انتظار دورة الزمان التي اعلن عنها المغربي الاسود حين اقفلت الارض فاها . وعندمـــا يستمع الحفيد الى الاسطورة ، يقف الى جانب جده ضد ابيه وسائر افراد الاسرة واهل القرية في ضرورة هدم هذا البيت المليء بالثعابين والعفاريت معاً ، والذي يثير شجن خديجة فتغني « عطشان يا صبايا » وتدمع مـع نواحها عيون الصغار والكبار .

والفنان يستخدم الاسطورة هنا استخداماً فنياً رائعـــاً . فهي تشير الى المحنة

الاجتماعية الخانقة التي تربط الفلاح بمصلحة الباشا والارض من جهة ، كما تشير الى مأساة الوجود الانساني من جهة اخرى . وهو يصل بين هذه وتلك ، كما يصل بين الحلم والواقع . والحلم هو ما يتراءى للحاج علي من صور خرافية للكنز المدفون والصبية بين الحياة والموت . والواقع ان غناء خديجة ينبثق من قلبها المهجور ويتجاوب مع بقية القلوب الخربة المطحونة .[٩] ولذلك فالمقابلة بين البيت المهجور وغناء خديجة ، ترتفع الى مستوى الرمز الفني ، اذ يستمع الحاج علي الى غناء خديجة كل مساء حيث تلتقي عيناه بأشعة القمر ، فتسطع برأسه الاسطورة بكاملها . ومن ثم كانت الفتاة التي تعيش تحت الارض وتطلب بصوت مسموع ان تشرب ، هي البديل الاسطوري لخديجة التي تغني « عطشان يا صبايا » . فالظمأ الذي يراود الفتاة الاسطورية هو بعينه الظمأ الذي يكتوي بـه صدر خديجة . والمزاوجة الفنية الممتازة بين الاثنين كانت بمثابة العناق الرمزي بين المحنة الاجتماعية والمأساة الوجودية للبشر . فمن خلال ازمة الفلاحين اليومية ، لا يطرق العريس باب خديجة ولا قلبها ، ولذلك فهي تعيش مع بقية اترابها في مأتم مستمر . ومن خلال ازمة الحاج علي التي اثارها ابنه الشيخ عبد العال حين اعلن رغبته في هدم البيت القديم ، نلمس مدى الثورة التي يشعل لهيبها الكاتب بين القديم والجديد ، بين الموت والحياة ، ونلمس مدى الصراع الذي يشتد اواره يوماً بعد يوم ، بين الانسان ونفسه من جانب ، والانسان والطبيعة من جانب آخر . فليس من شك ان الكنز المدفون في جوف الارض هو « المجهول » الذي يعيش في عالمنا ولا تدركه حواسنا . والاسطورة ليست تفسيراً لهذا المجهول ، ولا حل له ، وانما هي مجرد إشارة ذكية الى طبيعة العلاقة بين القوى الخفية والظاهرة التي تتنازع وجود الانسان .

وبالرغم من ان هذه القضية احدى القضايا الكبرى في حياة الانسان ، فان

الرمزية فيها لم تسلك طريق التجريد ، وانما نسجت الاسطورة في اطار من جزئيات حياتنا اليومية . ومن هنا تكون « عطشان يا صبايا » قد حلت مشكلة الرمز حلا يتناسب مع طبيعة القصة القصيرة ، التي هي بحكم هذه الطبيعة لا تتحمل الإفاضة والاسهاب ، بل في امس الحاجة إلى الكثافة والتركيز . ولولا خاتمة هذه القصة التي تقول بأن الشيخ عبد العال عدل عن هدم البيت في اللحظة الاخيرة ، مرجئاً ذلك الى وفاة والده الحاج علي ... اقول لولا هذه النهاية لجاءت الرؤيا الفنية للقصاص اكثر صدقاً واخلاصاً . فلو انه تعمق اسباب الصراع بين الشيخ والإبن وبين خديجة ووالدها من خلال السحابة القاتمة الشاملة لأنحاء القرية جميعاً ، لاتفق معنا في ان نهاية القصة لا تتلاءم مع ثورية ذلك الصراع الحي في وجداننا .

والمشكلة الثانية التي تثيرها هذه المجموعة هي قضية اللغة ، اذ هي تضم حواراً عامياً في بعض القصص وآخر فصيحاً . والتجربة التي اقدم عليها سليمان فياض بنشر النموذجين جنباً الى جنب ، تؤكد ان وظيفة اللغة في الحوار او السرد تعتمد اساساً على المواءمةوروح التجربة الإنسانية في القصة . وهكذا التقينا بـ « بأم سعيد» وزوجها « ابو السعد » في اقصوصة « اللغز » ، والتقينا معها بطلبة المعهد الديني الذي يبيعان عنده الفجل والجرجير . ولذلك زاوج المؤلف بين العامية والفصحى مزاوجة موفقة ، فقد جعل الجزء الخاص بهذين الزوجين نابضاً بالسخرية المرة من الحياة ، التي عبرت عن نفسها في كلمات عامية اخلصت في التعبير . وكذلك جاء الجزء الخاص بالطلبة وهم يؤبنون الفقيدين بعد موتهما حرقاً في عشهما ، جاءت فيه الكلمات الفصيحة في المستوى التعبيري الواجب ان يكون . والقضية ليست ، فيما ارى ، ان ينطق الاميون بالعامية ، والمثقفون بالفصحى ، وانما هي كيفية التعبير عن جوهر التجربة الإنسانية . فاللغة هي الرداء الذي ترتديه في التحول الى تجربة فنية . اي ان اللغة هنا لا تصبح عامية او فصيحة ، بل لغة فنية وحسب .

والتجربة في « اللغز » ان هذين البائعين « أبو السعد وأم السعد » يجيئان في مطلع كل عام الى هذه المدينة ، الى أبواب المعهد الديني على وجه التحديد ، ليبيعا ما لديها من فجل وجرجير لطلبة المعهد . ولقد حيرت الطلبة مشكلة هذين المخلوقين اثناء الاجازة الصيفية ، وكذلك حيرهم كثيراً ماضي الرجل والمرأة ، فلم يكن احد يعرف عنهما شيئاً سوى ما يثرثر به « أبو السعد » عن ايام العز والجـــاه التي عاشها . الى ان مات الاثنان عنـــد احتراق العشة بهما ذات ليلة وفوجىء الطلبة بالحادث ، ولكن احدهم – ويدعى « خضر » – انتشلهم من المفاجآت بالتفكير في اقامة صلاة الجنازة عـــن روحيهما ، وان كانت الفتوى الرسمية تقول بغير ذلــك . وبعد الصلاة اقام الطلبة ليلة المــأتم داخل المعهد . وبغير مقدمات تحول المأتم الى فكاهة ، حتى ان شيخ المعهد اطل عليهم من الشرفة العلوية قائلا ان هذا لا يليق . وينتهي المأتم والجميع يفكرون في اللغز الذي حيرهم كثيراً عن الحياة التي عاشها الرجل والمرأة في الماضي ، وعما كانا يصنعانه في الاجازة الصيفية .

والحق ان التجربة على هذا النحو ليست ناضجة ، فلم ترتبط قصة « ابو السعد » و « أم السعد » بقصة طلبة المعهد الديني إلا برباط الفجل والجرجير ، بينما كنت أتوقع من الكاتب ان يصل بين القصتين برباط اكثر قوة حتى تصبح المقدمات تمهيداً نفسياً سليما للخاتمة . ومع انني اعتقد ان هذه القصة اضعف ما في المجموعة ، إلا انني استند اليها في ايضاح مدلول اللغة عند القصاص وكيف انها تجسد جزئي للتجربة في اطارها العام . فقد صور لنا هذه الشخصيات في قالب تكوينها الخاص بحيث كانت اللغة جزءاً لا ينفصل عن هذا التكوين . فلم يكن باستطاعة المؤلف ان يكون في خيالنا شخصية « ابو السعد » دون ان يمنحه هذه اللمسات « العامية » الساخرة من نفسه ومن « ام السعد » ومن الطلبة ومن الحياة . وما كان يستطيع ان يجسد لنا طلبة المعهد الديني إلا في ذلك الجو من المتناقضات التي تحيطهم ، ومنها

« اللغة » نفسها . ولهذا جاء التمايز والاختلاط بين العامية والفصحى في الاقصوصة، تصويراً صادقاً لمعنى التجربة الكامنة في اعماق الفنان ، ومن ثم لن نستطيع ان نزن المشكلة التي واجهها المؤلف بصدد اللغة ، على انها قضية الفصحى والعامية . وانما هي مشكلة اللغة الفنية في القصة .

ولقد آثر الكاتب في الكثير من قصصه ان يكتب الحوار بالفصحى ، وفي قصة « عطشان يا صبايا » كتبه بالعامية . ولكن الملاحظة في هذه وتلك ان اللغة ادت وظيفتها الى جانب بقية عناصر العمل الفني ، بصورة انعكست على المجموعة كلها ، بأن لم تدع اية مطبات نفسية ، او تشويهات في صياغة التجربة او الحدث او الشخصية .

المشكلة الثالثة التي يواجهنا بها سليمان فياض هي الحوار . فمن خلال قصة « على الحدود » نلمس ان الحوار هو العنصر السائد في القصة ،حتى ان المساحات «السردية» لا تشغل إلا حيزاً ضيقاً . ومرة اخرى اعود الى معنى التجربة في الفن ، فالتجربة الإنسانية تحدد بصورة او بأخرى ادوات التعبير الخاصة بها . ومن ثم فنحن نلتقي بعنصر الحوار السائد في قصة « على الحدود » نتساءل ما اذا كانت تجربة الفنان قد استوجبت ذلك ، ام ان سيادة هذا العنصر خلقت نوعاً من الاختلال في المسار التعبيري للقصة . والتجربة تدور حول فكرة السلام الذي ينبغي ان يسود العالم شرقاً وغرباً ، شمالا وجنوباً . والقصاص يتخير لتجسيد هذا المعنى جنديين يقفان متقابلين على حدود بلديها المتعاديين . ثم يدير بينهما حواراً طويلا يمزق السكون الرهيب بينهما ، ويمزق معه الستار الزائف الذي تسدله احوال الحرب على البشر ، بين بعضهم البعض . فالحوار هنا بمثابة اللحظة التي يتعرف فيها الإنسان على جوهره الحقيقي ، اي انه لم يكن مجرد وسيلة للتفاهم ، وانما كان السبيل الوحيد الى ان يتعرف كل من الجنديين الى ذات نفسه اولا . فينتقل الحارس الجنوبي الى ارض

الشمال ويستحم بمائها ويتنسم عبيرها . ويفاجأ الاثنان بدوريات الضباط التفتيشية . وتحدث المعركة المرتقبة ، وتسفر عن مقتل احد دوريات الجنوب دفاعاً عن زميله . وتنتهي القصة بأن يقرر الحارسان الاستشهاد بأن يقتل كل منهما الآخر .

« – ذلك ما يجب ان نفعله الآن . لا حياة لنا في بلادنا او بلادك . لا حياة لنا ابداً .

فقال الحارس الجنوبي :

– لدي فكرة . إرفع مدفعك وصوبه الى صدري . سيقتل كل منا الآخر . اسرع قبل ان يقبلوا .

– اطلق كل ما يمكنك من الرصاص في صدري .

– طيب سأعد : واحد ، اثنين ، ثلاثة وتطلق .

– طيب .

حدق الحارسان لحظة في الشمس ، والسحاب ، والضوء ، والظلال . ورفع كل من الحارسين مدفعه ، وصوبه الى صدر الآخر . وقال الحارس الجنوبي :

– واحد ، إثنان ، ثلاثة .

وراحت الاسلاك تتقصف ».

وهكذا يسهم الحوار في بلورة المأساة وتحديدها ، بأن يصوغ الشخصيات من داخل ذواتهم ، ويهمل الخارج تماماً . ويقوم البناء القصصي على التفاعل الدائم بين الإطار النفسي للحارس الجنوبي ، والاطار المقابل للحارس الشمالي . واعتقد ان قصة « علــى الحدود » بتبنيها الحوار كأداة للتصوير ، وقصة « عطشان يا صبايا » بتبنيها الاسطورة كأداة للتحليل ، اعتقد ان هاتين القصتين تؤكدان بغير مشقةان الالتزام بقضايا الانسان الكبرى والجزئية كالسلام والموت والمأساة الاجتماعية ، لا يتنافى مع اكثر الاشكال الفنية اصالة وبعداً عــن المباشرة والتقرير . ففي

« على الحدود » نجح الفنان خلال الحوار القائم داخل الحارسين وبينهما ان يصور جزئيات حياتهما اليومية منطلقاً من ان هذه الحياة عرضة للضياع دائماً ، ما دامت هناك حدود من الاسلاك الشائكة تقف سداً منيعاً بين البشر ... تماماً كما رأينا مأساة الانسان في « عطشان يا صبايا » تهمس لنا من خلال كلمات المغربي الاسود، ان الشرط الوحيد لسعادة اهل القرية هو توزيع الارض والكنز وكل شيء على جميع الناس متساوين . وبالرغم من ذلك ، فان المحنة الاجتماعية تحل في اطار من المأساة الكبرى ، مأساة الوجود الانساني نفسه .

تبقى بعد ذلك فكرة الموت التي تلح على وجدان الكاتب إلحاحاً عميقاً . ولعل قصة « النداهة » هي خير القصص التي تمثل هذا الاتجاه في أدبه . فاذا بنا امام احد الفلاحين يعود مهرولاً الى بيته ، عندما يحس بين لهيب رأسه المتقد وقشعريرة جسده ، بأن شيئاً ما يناديه باسمه مناداة جادة تارة وهازلة تارة اخرى . ويتذكر لتوه ان احد اقربائه توفاه الله على اثر مناداة « النداهة » هذه التي تسكن المقابر ، ولكنها تتسلل بين الحين والاخر لتخطف احد عباد الله . وما ان يتوجه الطبيب الى داره ويعطيه قرصاً او اثنين من الكينين ، حتى تخف عنه الحمى ، ويتنبه لمن حوله ويأكل ويشرب وسط دهشة الجميع . ويخرج الطبيب ليسمع بأذنيه اسطورة الجنية التي تتحول الى قطة او حمار وتتزوج الناس تحت الارض .

وأرى ان هذه القصة ولدت جنيناً غير مكتمل ، فلم نتبين منه سوى الملامح الشديدة العمودية ، اعني فكرة الموت هذه التي تسيطر على الكاتب في اغلب قصصه . والفكرة عنده تختلط بالاسطورة والقحط الاجتماعي ، وتحترق بأحلام الإنسان ولياليه ، لتخلف بعدئذ ما يمكن تسميته « الاحساس الدائم بالموت » . يوافقنا هذا الإحساس في قصة « يهوذا والجزار والضحية » التي يخون فيها احد العشاق

حبيبته بعشرة جنيهات ثم يتركها تموت بين احد الجلادين ، وكان قد أراد الزواج منها .

وفي قصة « اللص والحارس » يتردد اللص كثيراً في مصاحبة سائق السيارة الى عربة قطار البضاعة المليئة بالخيرات ، ولكنه يذهب اخيراً ، وتصرعه رصاصات الحارس في اللحظة الاخيرة . وما يلفت النظر طويلا في هـذه القصة هو المونولوج الداخلي الثنائي الذي يديره الفنان في شخصيتي اللص والحارس معاً وفي الوقت نفسه ويتحول المونولوج في ذهن الحارس مع طلقات الرصاص الى مرتبة التخيل : « كان هو يمد يده على الحارس ليطلق رصاصه ، والعالم كله رمادي اللون كالسحب ، فترك التومي يسقط من يده ، وبكل رقة ، اشار للحارس باصبعه قائلا له بهذه الاصبع : تعال . كان يود ان يأخذه معه الى البيت ، ليشربا قهوة ولبناً . وجاء الحارس ، ونظر الى كل منهما في عيني الاخر بحنان ، وذهبا معاً مشتبكي اليدين دون خطو . ورفع يده وطرق سماعة الباب ، دون صوت ، ولم يجبه احد . ونظر بجانبه فلم ير الحارس ، حتى البيت قد اختفى . واصبح الان وحيداً . لا شيء ابـداً سوى الراحة » . ويصمت المونولوج الداخلي في اللص والحارس معاً ... الفرق الوحيد بين الاثنين ، ان الحارس ما يزال يتمتم مونولوجاً خارجياً .

قصة « عندما بلد الرجـال » تكمل الظلال والالوان التي تكون رؤيا سليمان فياض ، فبالرغم من انها قصة الاستعمار الوحش وهو يلتهم الضعاف مـن الشعوب المتخلفة حيث تسقط « سكينه » ويحمل « الهندي » مصحفاً اثناء الحرب - بالرغم من ذلك فان ادب هذا الفنان يشتمل في كثافة صوره ورؤاه على اخطر ما نريده للقصة القصيرة في بلادنا ، أعني ذلك التركيز الذي يتمثل الواقـع المرئي المباشر ، فيتحول به من التجربة الانسانية الى التجربة الفنية . وحينئذ يحيط بأكثر قضايا

الانسان خصوصية وعمومية في آن واحد . بل ان الخاص والعام يمسيان شيئاً واحداً .

ومجموعة « عطشان يا صبايا » لم تحل جميع المشكلات الفنية التي عرضت لها ، ولكنها اسهمت بنصيب معقول في هذا الحل . ولذلك فانها تحملنا على ان نتوقع من كاتبها الشيء الكثير .

جيلنا والرواية

من الظواهر التي لا تخطئها العين في أدب هذا الجيل ، التصاقـه الحميم بقالب القصة القصيرة ، وابتعاده النسبي عن الفن الروائي . بينما نلاحظ في الوقت نفسه على الجيل السابق ان الرواية هي الفن الغالب على ادبه . وفي مناقشة بيني وبين نجيب محفوظ فسر لي ذلك بقوله : اننا نعيش في مجتمع متغير يعادي الاستقرار ، وان الصحافة ترحب بالمواد التي تتلاءم مع طبيعتها ، والشباب دائماً يبدأون من الاشياء الصغيرة . ولهذه الاسباب جميعها يتجه ابناء الجيل الجديد نحو الاقصوصة .

وبالرغم من ان هذه الاسباب تشكل بالفعل دافعاً اساسياً في بلورة الاتجـاه الواضح من جانب جيلنا نحو القصة القصيرة ، تبقى بعد ذلك تساؤلات مهمة . ان الجيل الجديد المماثل لنا في اوروبا وامريكا تعاني بلاده من التغير الدائم المستمر ، وبالتالي فهو يعاني اعمق ألوان القلق ، ومع ذلك يكتب الرواية باصالة رائعة . بل ان تاريخ الادب في العالم يقرر هذه الحقيقة ، وهي ان انعدام الاستقرار في احد المجتمعات لا يحتم انعدام الرواية في ادب هذا المجتمع . اكثر من ذلك ، ان مؤرخي

الادب والنقاد يؤكدون ان القالب الروائي نفسه يعتبر وليداً للثورات البورجوازية في اوروبا . ومعنى هذا ان جذور هذا الفن لم تنبت من ارض مستقرة .

واضيف ان الرواية فن حديث بالنسبة للادب العربي . وتطور التراث يفرض انه اذا كان قد بدأ في اشكال ساذجة على ايدي الاجيال السابقة ، فاننا كنا نتوقع من الجيل الحالي ان يطور هذه الاشكال ويزيدها نضجاً وعمقاً . والمحاولات التي ظهرت خلال السنوات القليلة الاخيرة ، لا تؤكد مطلقاً تحول هذا الجيل عن الاقصوصة الى الرواية ، او انه بدأ يولي الرواية عناية مماثلة لعنايته بفن القصة القصيرة . يدلنا على هذا النسبة العددية الضئيلة لما صدر من روايات عن ابناء جيلنا ، وتدلنا هذه النسبة نفسها على ما اذا كان هذا الجيل قد تجاوز الجيل السابق في المفهوم الروائي ، اي ما اذا كان قد بدأ من حيث انتهى نجيب محفوظ مثلا .

الملاحظة السريعة تقول ان اهتمامات هذا الجيل لا تنبع من اهتمامات مجتمعية وبيئية محددة المعالم فحسب ، وانما تنعكس على هذه الاهتمامات آيات الثقافة الاجنبية التي تتصل بهموم الادباء الشباب من زوايا مغرقة في الذاتية ، اي انها قد تكون بعيدة عن هموم المجتمع العربي كلها . فلست اعتقد ان من يقرأ رواية « حافة الليل » للكاتب المصري امين ريّان ، او رواية « السجين » للكاتب العراقي انيس زكي حسن ، يمكنه القول ان التجربة الاساسية في اي من الروايتين تنتمي الى تجربة الشعب العربي في مصر او العراق ، وانما نستطيع ان نتلمس وشائج القربى بين هذه الاعمال والخطوط العريضة في الفكر والفن الغربيين .

وعندما اقول «الفن» فلست اقصد التكنيك ، لأن تشابه التفاصيل التكنيكية بين الرواية الاجنبية والرواية العربية امر طبيعي للغاية ، اذ اننا لم نرث تقاليد الشكل الروائي عن الادب العربي وانما باحتكاكنا بالغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . ولهذا لا ضير مطلقاً في ان يستفيد القصاص

العربي بصفة دائمة من محاولات زميله في اوروبا وامريكا من هذه الرواية . وانما قصدت بالسطور السابقة حول العلاقة بين الرواية عند ادبائنا الشباب والفن الغربي ان التجربة الفنية عند بعض ابناء جيلناتبدو في بعض الاحيان كما لو كانت معزولة عن الارض العربية التي تسهم بلادنى ريب في بناء هذه التجربة بكثير من العناصر النفسية والاجتماعية والفكرية .

بالإضافة الى ذلـــك ، ارى ان التيارات الفكرية في الغرب محددة تحديدا حاسماً ، لأن ظروفهاالحضارية الناضجة تسمح بهذا التحديد الحاسم. اما نحن العرب فنجتاز مرحلة حضارية شديدة التعقيد ، ويعسر علينا ان نجد تياراتنا الفكرية وقد بلغت درجة عالية من التكامل والوضوح والتحديد ، وليس هذا عيباً في حضارتنا وانما هي طبيعة المرحلة الشاقة المريرة التي نعيشها ، ولكن العيب ان نتجاهل هذه الطبيعة ، بدلاً من محاولة اكتشاف عناصرها وتجاوزها — وندعي ما ليس لـــنا فيقال عن كتاباتنا انها ادب مستورد ، بينما كنا نستطيع التأثر الواعي الجـــاد بالأدب الاجنبي ، هذا التأثر الذي لا يتطلب منا « النقل » بالسهل ، وانما«التمثل» بالصعب .

هذه النقطة ليست واضحة في اذهان كتابنا من الروائيين الشباب الذين التقوا بالثقافة الغربية — الرواية بصفة خاصة — لقـــاء الغنى من وجداناتهم قضايا المرحلة الحضارية التي يحيونها .

وهذه كلها ، فيما اعتقد ، كلمات عامة شديدة العمومية ، وان رأيتها أو رآهـا البعض معي من البديهيات . بينما لو تصفحنا رواية « السجين » لأنيس زكي حسن ، فسوف ننفذ الى ما وراء الكلمات العامة من دقائق العلاقـــة بين الاديب العربي وزميله الغربي في احدى الصور البعيدة عن اللحظة الحضارية والتجربة الإنسانية التي نعانيها في هذه المنطقة من العالم . والاستاذ انيس زكي حسن يعرفه القراء العرب

كمترجم لكتب كولن ولسن ودستويفسكي وكامو وغيرهم . والقلة هي التي تعرفه ككاتب روائي . ويؤسفني حقاً انني لم اعثر على روايته الاولى « الاخطبوط » ، على انني قرأت للمؤلف اكثر من مقال حول « القلق والادب » بمجلة « العلوم » اللبنانية ، أحسست منها انه يعيش تجربة محددة الابعاد ، تنعكس في جميع اشكاله التعبيرية بنسب متفاوتة . وقصة « السجين » قريبة الشبه للغاية بالقصص الرمزية القديمة كالتي تروي ان انساناً ما خرج على قومه ذات يوم بأن شق طريقاً لم يطرقه احد من قبل ليصل الى تخوم المدينة ويرى ما وراءها . وكانت حكمة اهل المدينة تقول ان من يشق هذا الطريق لن يعود . وحكموا عليه بالموت لو قدر له ان يعود . ثم عاد بالفعل ليقول لهم اشياء مثيرة ، فقد رأى عالماً جديداً يبز مدينتهم في كل شيء ، ولم يكد ينتهي من حديثه حتى انهالوا عليه بالرجم . ومرت سنوات طويلة ، وشعر اهل المدينة بحاجتهم لو أرادوا البقاء ، الى اكتشاف المجهول ، والخروج من قوقعتهم التي كانوا يعتبرونها الكون كله ، فهجروا المدينة إلى خارج أسوارها ، وتوقفوا ذاهلين حين رأوا عالماً ارحب واجمل من عالمهم الصغير ، واخذوا يترحمون على شهيد جهلهم قائلين : لقد انقذنا ، فذبحناه !

ويتضح لنا ان كاتب الاسطورة يستهدف ان يفسر لنا جملة اشياء ، فهو يؤكد ان المعنى الحقيقي للحرية ينبثق من صميم الكيان المادي للمجتمع ، ويصر على ان احساسنا بالحرية ينبع من الحاجة الاجتماعية للفرد ، وينتهي بذلك الى ان النصر النهائي للحرية مهما وقفت في طريقها اغلبية المعارضة ، قداسة القيم الموروثة ، والشك والحيرة والقلق مع مولد كل جديد .

رواية انيس زكي حسن تتخذ لنفسها هذا الشكل الاسطوري في البحث عن احد وجوه الحقيقة : الحرية . يقول الكاتب من داخل السجن « .. ولكنه لن يغادر السجن الآن . ذلك ليس امراً سهلا . ابداً ، الجبان هه ، هه ، هه ، من

الذي يستطيع ؟ عبارة فارغة . لن يغادر الزمن الان ، وكيف يستطيع ان يغادر الزمن الان ؟ انه هو الزمن . لقد تجذّر الزمن في اعماقـــه وكان هو مجرد مكان يتحرك حول المكان وفي المكان . فهل سيكف عن الحركة ليخرج مـن الزمن ؟ هذا سخف . سجونه الان كثيرة ، كثيرة جـداً ، سجن حول سجن ، وهنالك في اعماق تلك السجون كلها ، هنالك حشرة صغيرة ، يكمن في اعماقها نبي غبي ، نبي عملاق لا يستطيع ان يفعل شيئاً . وفي اعماق ذلك النبي الغبي تكمن بلورة ، وهذه البلورة تسمى « الان » ، فكيف السبيل الى تحطيم تلك البلورة » ؟ (ص ٩) . اراد السجين بعدئذ ان يتخلص من المستوى الحشري للحياة ، فطرد زوجته نهائياً ، وترك العمل بالمصلحة التي كان موظفاً فيها ، وهجر الاماكن التي ارتادها مع الاصدقاء مراراً ، وهام على وجهه في الازقـــة والطرقات متجهاً الى الشارع المؤدي الى الحقيقة ، او الى احـــد وجوهها : الحرية بالتحديد . ولم يعنه مطلقاً ان يشير اليه الناس بأنه مجنون ، وان يساق الى قسم الشرطة او مستشفى المجاذيب ، فهو يتغلب على هذه الصعاب جميعها في سبيل هدفـــه الاعمى : « لقد اكتشف ذهنه في قدميه ويديه واماكن اخرى، وأراد فقط ان يعيده الى الإدراك الحقيقي ، الى المكان الحقيقي . ولم يكن قد اكتشف ذلك طيلة ثلاثين عـاماً ، وانما اكتشف ذلك الان ، هكذا ، فجأة » (ص ١٤) . وهو لم يتخلص مـــن المستوى الحشري للحيـاة فقط ، بل اراد ان يرتفع على المستوى البشري ، فراح يسبق البشرية الى اليوم الذي تحرق فيه كل ما لديها من اوراق وسطور ، وتبدأ الحياة فعلا (ص ٣٦) واخذ يمزق بكل عنف الصفحات التي خطها وجدانه وعقله وروحه فيما مضى من الايام . واحس بعد ذلك ان الظلام يغلف الاشياء كلها بلون من ألوان اللامعنى ، « ولم يكن هناك اي اثر لخطى الفجر » (ص ٤٣) ، غـير انه تردد في الوصول الى لحظة السوبرمان . احس ان اكتشاف الحقيقة مـن اجل

الحقيقة عبث (!!) لأن الحقيقة لا تظهر إلا حين لا يعود صاحبها في حاجة اليها على الاطلاق (ص ٢٥) ذلك ان الحقيقة تبدأ مـــن حيث ينتهي الانسان ، « وانهما داموا في السجن فانهم لا يستطيعون ان يفهموا غير حرية شوهاء لا تمت بأية صلة الى الحرية الحقيقية » (ص ١٢٦) فقد تخلص السجين تدريجياً من العوائق التي تحول بينه وبين الحرية باستثناء عائق واحد ، هو بنيانه العضوي ، وجوده . ثم يموت سجين انيس زكي حسن متأثراً بجراح الطريق.

ولا شك ان الحرية هي القضية الاساسية في مرحلتنا الحضارية الراهنة ، وان معالجتها – في اي صورة من الصور – واجب اساسي على ادباء الجيل . وفي المعالجة بالذات تكمن المشكلة ، بل المشكلات ، التي نصادفها عند ابناء جيلنا الذين التقوا بالثقافة الغربية على نحو خاص . فالاديب الاوروبي او الاميركي حين يعالج هذه القضية ، ينظر اليها من خلال تراث عريق في المستوى الفكري والسياسي والاجتماعي وينظر اليها من خلال لحظة حضارية مختلفة كيفيا عن لحظة حياتنا المعاصرة. وليس معنى ذلـــك اننا لا نشترك معه في الكثير من سمات العالم المعاصر ، ولكننا ايضاً نختلف عنه في الكثير . والنظرة الوحيدة الجانب التي تبحث نقاط الالتـقاء وتغفل مفارق الاختلاف ، تظن انها بذلك تقرب بأدبنا من «الانسانية» و«العالمية» ولكنها نظرة واهمة لا تعطينا الا امثال رواية « السجين » هذه . فالكاتب يعتقد اننا انتهينا من مشكلات الحرية على المستويين الاجتماعي والوجودي ، ولم يعـد امامنا سوى شرط واحد لمناقشتها هو التخلص مـن وجودنا الاجتماعي والفكري مرة واحدة .

لا اعترض قط على الاحساس العميق بالعبث واللاجدوى – فذلك امر طبيعي عند المثقف المعاصر في اي مكان من العالم – على ان نضع هـــذا الاحساس في مكانه من الاطار المأساوي الذي يظلل التجربة الانسانية في بلادنا . فلا ريب ان

هذا الاحساس يموت تماماً في غمرة ذهول المأساة الاجتماعية ، او في غمرة الراحة الاجتماعية في مجتمع متخلف على السواء ، كما يموت في الاستناد على احد الجدر الصوفية . والتناقض بين المأساة الاجتماعية والمأساة الوجودية يحل اذا اعتبرنا المحنة الاجتماعية جزءاً من المحنة المصيرية الشاملة نفسها ، باعتبار ان المجتمع جزء من الوجود . وتتعارض المأساتان تعارضاً تاماً حاداً في لحظة الاختيار اذا رفضنا الالتقاء الجزئي بين مأساة المجتمع ومأساة الوجود . ويتخذ الانسان طريقه فور الادراك هكذا : الخلاص العضوي بالانتحار ، او الموت في اثناء البحث عن الحقيقة ، او الاغتيال اذا توصل الى احد عناصرها (جزء صغير منها) ، او الموت حزناً على الهزيمة امام الحقيقة او في حالة عدم العثور عليها ، او التردد قبيل الوصول ، فالعودة .

واذا كان كامو قد واجه المأساة بالتمرد ، وسارتر بالمسؤولية ، وكافكا باليأس ، فان انيس زكي حسن الكاتب العربي يتجاوزهم الى بعيد فيقول ان مواجهة المأساة تتطلب الحرية ، والحرية تتطلب انعدام الوجود . وليس هدفنا مناقشة القضية الفلسفية من الزاوية التجريدية البحتة ، وانما نود اكتشافها من زاوية العلاقة بينها وبين مرحلتنا الحضارية من جانب ، وبينها وبين البناء الفني للرواية من جانب آخر . اما حضارتنا فقد عرف مثقفوها الاحساس العميق لمأساة الوجود ، ولكنهم عرفوا ايضاً مأساة مجتمعهم الذي يئن تحت وطأة الانظمة العفنة والتخلف الحضاري البالغ العنف والتقاليد العريقة في معاداة الحريات الضميرية . ومن هنا قد يتخصص الاديب الاوروبي والاميركي في مناقشة مأساة الوجود تخصصاً حاداً . ولكن الاديب العربي اذا ناقش هذه المأساة ، فمن خلال الازمة المجتمعية التي يحيا في اطارها .

ومؤلف « السجين » — في هذه الحدود — لا يقف مع حرية الانسان العربي ،

بل ولا الانسان الاوروبي، ولا الانسان بشكل عام ، وانما تستهويه قضيةتجريدية تخص السوبرمان القادم بعد مليون سنة ، فلست اجد في الرواية اية همزات وصل على المستوى الرمزي بين هذه القضية ، والانسان الذي يعيش في اية بقعة على هذا الكوكب . بالرغم من ان صياغة « السجين » في شكلها الاسطوري كانت تتيح للمؤلف فرصة رائعة لان يعبر تعبيراً كاملا عن مأساة الحرية في المنطقة العربية . فقد كان اعتماد المؤلف على استخدام المونولوج الداخلي بضمير الغائب ، والتداخل بين البناء الاسطوري والهيكل الواقعي ، وانعدام الحدث كمحور درامي للمأساة وبروز التجربة الوجودية ككل، محوراً لها ، وبناء الشخصية مـــن الداخل بناء ديناميكياً من خلال تعاظم التجربةالتي نخوضها . كانت هذه الاسباب جميعها عاملا حاسماً في قولنا ان هـــذه الرواية اتيحت لها فرصة كبيرة لأن تجسد اضخم مآسي الإنسان العربي . ومن هنا التناقض بين كونهـا تضيف شيئاً جديداً الى الشكل الروائي في الادب العربي ، ولكنها ليست من علامات الطريق – التي يتركها فن الرواية عادة – التي تدل على احدى ازمات وجودنا المعاصر . ومع هذا فهي تمثل احد ظلال ازمة المثقفين العرب .

وازمة المثقفين هي القضية البارزة في الاعمال الروائية الحديثة للجيل الحـالي . ولكنها تختلف في انعكاساتها على هذه الاعمال . وربما كان هذا الاختلاف امراً جوهريا باختلاف كل كاتب عن الاخر . ولكننا في هذه الحال كنا نأمل ان تكون مجموعة الخطوط التي ترسمها الرواية عند ابناء جيلنا تلخيصاً عميقاً للأزمة، غير ان الاعمال التي بين ايدينا تقول شيئاً آخر .

في رواية « حافة الليل » التي صدرت عام ١٩٥٤ للكاتب المصري امين ريان ، نستشعر ان ازمة المثقف في بلادنا معزولة تماماً عن ازمة المجتمع الذي يتنفس هواءه المثقفون . وعزلة « حافة الليل » عن المجتمع المصري لا تقترب من عزلة «السجين»

إلا من حيث كونها تجاهلا – بصورة شبه مطلقة – لما تغلي به المنطقة العربية من ازمات . فالرواية تقدم لنا تجربة ذاتية لفـــنان يضيف الى موهبته قواعد الفن واصوله في مراسم كلية الفنون . وذاتية التجربـة هنا ليست بالمعنى الفني المفتوح ، اي ان تكون ذات اصالة خاصة اكتسبتها من سمات الفنان الشخصية ، ولكنها مرتبطة في اللحظة نفسها بالخيوط التي تصل بين هذا الفنان والبيئة الحضاريـــة التي يعيش بين جدرانها . فالفنان « آدم » يقع في هوى الموديل « اطاطة » وهي فتاة فقيرة تتعرى من ثيابها امام طلبة الفن من اجل كسرة الخبز لا لشيء آخر . وكان من الممكن ان تكون هذه اللقطة المختارة بعناية شديدة بداية الغوص في اعمـاق المأساة . ولكن الكاتب عزل كلية الفنون عن العالم ، وانشأهـــا فوق جزيرة مهجورة . فاكتفى بأن يخبرنا ان صديقه شوقي ارتكب « الخطيئة » مـع حبيبته ولي « السيدة المتزوجة » ومن ثم لم يجد مناصاً من الهرب . وان صديقاً آخر احب « موديل » اخرى ، وهربا . وان اطاطا نفسها حين رأت نذلا ادعى حبـــها فيما مضى ، يوزع صورها الفوتوغرافية العارية وقد الصق الى جانبها رجلا عارياً كذلك ، هربت !

وهكذا فالهرب هو المظهر الخارجي للمأساة التي عرفها آدم ، منذ بدأت هوايته للفن الى ان انضم الى جماعة دينية ، الى هجرة هذه الجماعة . على ان الفنان توقف عند حدود المظهر الخارجي وحسب ، فلم تكن ثمة رابطة بين اشكال الهرب هذه ، وما يئن تحت وطأته المجتمع من عذاب . لقد فهم امين ريان معنى التجربة الذاتية على نحو مغاير لمعناها الحقيقي ، فاعتقد انها التجربة الممزقة الاوصال التي قد تربط بين الفرد والجماعة ، او الفرد والبيئة ، بل بين الفرد والزمن . فنحن نلحـــظ ان ان مشكلة الزمان والمكان في العمل الروائي ليست كامنة في المعنى البسيط الساذج للتاريخ والجغرافيا . ان قضية « الزمن » في المستوى العلمي او الفلسفي ، مشكلة

كبيرة . ومن يتصفح « البحث عن الزمن الضائع » لبروست يكاد يشعر بأنها قضية الانسان الوحيدة . اما امين ريان فلا يعالج « الزمن » في « حافة الليل » وانما يهمله اهمالاً تاماً غير مقصود (القصد الفني) فيجيء هذا المزيج من التجربة الذاتية والدلالة الرومانسية للمأساة في إطار من التجريد الذي لا يرتفع الى مقام الرمز . وهو هنا قريب للغاية من نجيب محفوظ في قصة « السراب » ، فأحداثها التي تدور خارج الزمان والمكان لا تدل على شيء خارج هـذه الاحداث . بل ان الحدث الروائي نفسه يختلف من الرواية ذات الحدود الزمنية ، الى الرواية التي حطمت هذه الحدود . ومن هنا تختلف « حافة الليل » عن رواية « المعركة » للمؤلف نفسه في كونها خلت من الحدث الروائي بمعناه الفني . إذ نراه في القصة الاولى مجموعة من الوقائع المتصلة المتصلة ببعضها البعض ، المنفصلة عن العالم .

إلا ان ذاتية التجربة ورومانسيتها ولامحدوديتها في « حافة الليل » كانت مقدمة ممتازة لعمل لم يتم في « المعركة » . اما دلالتها بالنسبة لازمة المثقفين ، فانها تتحدد في الاطار السلبي ذاته الذي شاهدناه في « السجين » . وهو ان مثل هذه الاعمال بمثابة الظلال الباهتة للأزمة ، وليست صوراً حقيقية لها .

هناك اتجاه آخر في رواية الشباب ، لا ينعزل عن المجتمع ، وانما يلتصق بهموم البيئة الاجتماعية والمرحلة التاريخية المعاصرة التصاقاً ملحاً . وهو اتجاه غير متجانس مطلقاً . فبينما نجد كاتباً هو القصاص السوداني ابو بكر خالد يلح على المحنة السياسية في احدى مراحل تطور بلاده ، نجد كاتباً مصريا كصالح مرسي يلح على المحـنة الاجتماعية ، ونجد كاتباً ثالثاً هو حليم بركات – لبناني – يرى في العنصر الاجتماعي والعنصر السياسي مدخلا رائعاً الى المأساة الانسانية الشاملة من خلال فجيعتنا في فلسطين .

والفروق بين عناصر هـذا الاتجاه وتفاصيله الصغيرة شديدة الاهمية وبالغة

الخطورة . فقصة « بداية الربيـع » لأبي بكر خـــالد تجمع بين خصائص نجيب محفوظ (الموضوعية في التصوير – التتبع الطولي للشخصيات والاحداث في مجرى الزمن – التوازي المحكم بين الخط السياسي والمستوى الاجتماعي) وخصائص عبد الرحمن الشرقاوي (ريبورتاجية الرواية : في التعميم ، وتجاهل التشابك المعقد بين العلاقات ، وتورم العنصر السياسي) . ويضيف مؤلف « بداية الربيـع » اهماله التام للتكوين النفسي للشخصيات ، وبلورته للتيارات الاجتماعية والسياسية والفكرية في الاطر التقريرية المباشرة (وكان يمكنه بلورة هذه التيارات في احداث غير اجتماعية او سياسية) فهو يقدم لنا ثلاث نماذج اساسية للشباب السوداني ، ونموذجين للفتاة السودانية .

النموذج الاول « صديق » الشباب المتدين الذي يعاني من هول التناقض بين رغباته الحسية وتعاليم جماعته الدينية ، وبين انتماء ابيه الى حزب الامة وآراء زملائه الطلبة في خيانة هذا الحزب . وفي البداية ظل « متعجباً من شخصية صديقه محمد ، فهو قد اعتاد ان يجد صعوبة في فهم الطلبة الديموقراطيين الذين يؤمنون بالجبهة .. ولكن محمد مع انتمائه الفعلي للجبهة يبدو مهذباً رقيقاً لا يجرح شعور انسان » (ص ٣٣) و « مواقف الجبهة تربك الانسان . كيف تؤيد حزب الشعب وهو الذي يتعاون مع حزب الامة . ولكن حزب الامة نفسه ، هل هو حزب خائن ؟ وان كان ذلك ، فهل كل اعضائه خائنون؟ والدي يكسب قوته من عرق جبينه .. كيف يكون والدي خائناً ؟ » (ص ٥٧) ولحل هذا التناقض الذي يكوي اعماق صدّيق ، يلجأ الكاتب الى التعميم فيقول على لسانه (لسان الدرويش المتدين !) : « وجدت ظروفاً كثيرة جعلتني استخف بهذا التعصب » (ص ٩٦) .

والنموذج الثاني هو شقيقه مبارك الذي لم يتلق تعليماً يُذكر ، وحين يتزوج من « صفية » يعلم انها كانت تحب شاباً قتل في احدى المعارك الوطنية ، وتنتهي

المشكلة عند المؤلف بأن يصارح مبارك زوجته قائلا « أرجو ان لا تخافي مني بإصفية بعد الآن ، وان لا تنسرقي من امامي لحظات بكائك ، فأنا ايضاً احب الهادي - حبيبها الاول - وأتألم لما اصابه » (ص ١٦٣) . والغريب ان شفتي الزوجة العاشقة لذكرى حبيبها الاول ، تنفرجان عن بسمة تضيء وجهها !

والنموذج الثالث هو « محمد » الشاب المنتمي الى الجبهة الوطنية ، الذي يعاني من ويلات اضطهاد حرية الفكر والسياسة في بلاده ، فيصبح يوماً بلا وظيفة ، بينما تخطب حبيبته زينب (شقيقة صديق) الى احد الاثرياء ، فتقوم بدور بطولي هو الاضراب عن الطعام ، وتنجح خطتها ويرفض اهلها العريس الثري في اسف . وفي الوقت نفسه يكون « صديق » قـد وقع في هوى عزة شقيقة محمد ... لتكتمل المعادلة في ذهن المؤلف والقارىء معاً .

والحق ان قيمة هذه القصة في نظري ترتفع كثيراً كلما تذكرت انهـا تؤرخ لميلاد الرواية العربية في السودان . وانها كتبت باحساس عميق الاصالة في وجدان الكاتب ازاء المشكلة السياسية التي يخوضها مجتمعه ، كما صورت موقف المثقفين من هذه المشكلة ، وان لم تتوقف عند ازمة هؤلاء المثقفين انفسهم ، ولو من خـلال المحنة السياسية . فلقد شعرت طوال قراءتي للروايـــة بمتعة الحصول على الخريطة السياسية الدقيقة لازمة الحرية في السودان . وان لم يستطع المؤلف ان يرتفع عن مستوى الرسم البياني الى ابتعاث ابعاد الازمة في وجدان شخوصه وثنايا الاحداث بأخاديدها البعيدة الغور في اعماق النماذج الانسانية التي عرض لها بالتصوير الصحفي والامنيات الخافقة بين الضلوع ، اكثر من اهتمامه بالتحليل الفني العميق .

اما صالح مرسي الذي سبق ان اعطانا في مجموعته القصصية الاولى « الخوف » ملامح التجربة الهادرة في وجدانه ، عندما عاش مرحلة مهمة من عمره في البحر ، فانه يعود في روايته الاولى ايضاً « زقاق السيد البلطي » ليعمق في وجداننا التجربة

نفسها بصورة اكثر جدية .

و « زقاق السيد البلطي » تلتقي مع « السجين » في البناء الملحمي القريب من الاسطورة ، تلتقي الروايتان من هذه الزاوية في نقطة محددةهي اسطورية الشكل الروائي ، ثم تختلفان بعد ذلك في ان « السجين » شديدة التجريد ، بينما « الزقاق » حميمة الالتصاق بالواقع . فهي تحكي ، فيما يشبه الحلم ، قصة هذه الاسرة المـالطية التي مات عائلها غريقاً ، وان كانت الاسطورة تقول ان احـــدى عرائس البحر جذبته الى قاعه ، وانهما ما يزالان يعيشان في سعادة . والاسرة ليست بحاجة الى اثبات الاسطورة بعد ان راجت بين الناس رواجاً مذهلا ، واصبح الجميع على يقين من واقعيتها . غير ان مشكلات عديدة تواجه الاسرة بعد وفاة السيد البلطي ، ففي كل صباح لا يسلم « حنفي » الابن الوحيد للسيد البلطي مـــن موال الزواج الذي تفاتحه به الام يومياً . بينما هو يريد ان ينتظر حتى تتزوج « عائشة » شقيقته الدميمة ، وحينئذ يحقق امنيته بالزواج من ابنة خاله « زوبة » التي تسكن وحدها مع والدها « الريس صادق » في الغرفـــة المقابلة في المنزل نفسه . وهناك خاله « حمودة » المريض بصدره على الدوام ، لانه لا ينفذ نصائح الاطباء ووصية «السيد افندي الباشتومرجي » بأن يرحل عـــن الاسكندرية الى القاهرة حتى يستشفي صدره في مكان جاف . وهناك عمه « المعلم محمد » كبير عائلة البلطي حالياً(حوالي عام ١٩٣١) الذي يبلغ السبعين من عمره ، ويعاني الكثير مـن ابنه محمود الذي يقضي لياليه حتى الصباح في « بوظة » عاشقاً احدى المومسات (كابدام) . ولم تتجسد هذه المشكلات وتنبض بالالم الا حين شاع بين الصيادين من البلطية وغيرهم ان « المعلم عبد الموجود حمدان » شارك واحداً من الانجليز في شراء سفينة صيد تغرق السوق بالسمك ، وبأسعـار لا يمكن ان تنافس بواسطة القوارب الصغيرة التي يملكها البلطية وغيرهم . كان هذا النبأ صدمة هائلة للرجال ، ولكنهم سرعان

ما تخدرت حواسهم بما يتهامس به الجميع من ان « حنفي » ورث عـن ابيه سرا يحقق المعجزات ، ويحول قطعاً دون وصول السفينة المزعومة .

ويغتاظ « حنفي » من هذا المخدر الذي سرى في شرايين الرجال ، وان كان بين الحين والاخر يذهب الى الشاطىء وينادي « السيد البلطي » . ثم عاد اخيرا ليقول : « الله يرحمك يابا » فقد تسرب اليه مع الاحداث ما يشبه اليقين بأن والده قد مات ! ومن ثم يبحث « حنفي » مـع الاسرة عن الحلول العملية للأزمة ، فيقترح الموافقة على سفر خاله الى القاهرة ليفتح «دكاناً» لبيـع السمك، ويخصصون هم ما يصيدونه للبيـع في القاهرة . وفي اللحظات التي تصل فيها السفينة تكون « البوظة » في مأتم ، فقد ذبحت « كايداهم » بسكين احد البلطجية عندما رفضت دخوله بيتها ، حيث كان « محمود » بالداخل يعيش ليلته الحقيقية الاولى بعد ان زفه اليها رفاق العمر . وفي اللحظة التي ينتهي فيها الرجال من تنظيم شؤونهم بالموافقة على سفر (حمودة) ، يدخل (حنفي) و (السيد افندي) يعلنان خطوبة هـذا لعائشة ، فيمد (المعلم محمود) يده الى (الريس صادق) طالباً يد (زوبـة) ل (محمود) ، فيوافق الجميع وسط ضجيج التهـاني والقبلات والاحضان ، بينما كان قلب (حنفي) يتلوى بين ضلوعه بعد ان هوت احلامه في قاع المفاجآت المظلم .

والرواية – في هذه الحدود – متأثرة الى حد كبير بالرواية العربية في مصر . فالتكنيك لا يخرج عن المألوف في الصياغة الروائية عندنا . ولست اوافق يوسف ادريس في تعليقه بصفحة اليوميات بجريدة (الجمهورية) ، من ان الرواية تتضمن بعض المبالغات . فهي كما قلت تقترب من الجو الاسطوري الذي يستمد من الواقع كل جزئيات الحياة اليومية ، ولكنه يحتفظ لنفسه بهذا الشموخ الذي تتجاوز بـه

القصة حدود الزمان والمكان . فاذا كان صالح مرسي لم يضف جديداً الى دقائق الفن الروائي او خطوطه العامة ، فانه اضاف هذه النكهة الخاصة بالتجربة الجديدة الرائدة في ادبنا الحديث ، تجربة الحياة على الشاطىء . . . فأنا أعتقد ان هذا القطاع الانساني الحي الذي عالجه صالح مرسي في روايته ، لم يعرف طريقه الى ادبنا من قبل . ولهذا السبب تكتسب (زقاق السيد البلطي) دلالة مميزة في اثرائها الرواية العربية المعاصرة بتجربة عظيمة اراها بداية الطريق الى فتح عوالم جديدة امـــام كتاب الرواية في بلادنا .

لم اتحدث كثيراً عـــن المضمون الاجتماعي الملح في قصة صالح مرسي لاني لم اقصد في هذا البحث الى دراسة إحصائية ، وانما وددت ان اسجل طبيعة المرحلة التي قطعها هذا الجيل في الفن الروائي . ولذلك لن اتوقف كثيراً عند اعظم عمل روائي صدر عن احد ابناء جيلنا هو الكاتب حليم بركات . ولم يسبق لي قط انطالعت له شيئاً سابقاً على روايته (ستة ايام) بالرغم من انه اصدر قبل ذلك رواية (القمم الخضراء) ومجموعة (الصمت والمطر) . اقول انني لن اتوقف عند هـــذا العمل العظيم طويلا ، لانـــه يحتاج الى دراسة خاصة [1] . واكتفي الان بتسجيل اهم النقاط التي تثيرها رواية (ستة ايام) امام الباحث في علاقة جيلنا بالرواية .

فالمؤلف عميق الصلة بالادب العربي ، ولكنه لا ينحدر بنفسه إلى هاوية التقليد والمحاكاة وانما هو يستمد من هذا الادب اعمق اسراره الفنية والفكرية ، ليصوغ بعدئذ فناً عربياً اصيلا لا يتخلف عن مرحلتنا الحضارية ولا يتجاوزها ، ولا ينفصل عن روح العصر ولا يفتعلها . فروايته - بحق - اول عمل ادبي يرتفع الى مستوى

---

[1] كذلك اجلت الحديث عن الكاتب مطاع صفدي الى بحث مستقل

مأساة فلسطين ، من ناحية ، ويجسد بضراوة ووحشية ازمة المثقفين العرب الحقيقية » ويتجاوز الابنية الروائية عند الجيل السابق من الكتاب العرب .

ان قضية سهيل — احدى الشخصيات الرئيسية — تتألق في اتون اشرف معركة تخوضها الكرامة العربية ، في لحظة الدفاع المستميت من جانب (دير البحر) بلدته التي انذرها الاعداء بأن تستسلم خلال اسبوع . انه يناقش والدة حبيبته في امر العلاقة القائمة بينهما ، العلاقة التي يزجرها اختلاف الدين من ناحية ، والفوارق لاجتماعية من ناحية اخرى ، والتقاليد القدسية التي تحيط والد الفتاة الذي استشهد بهالة الشهداء من ناحية ثالثة . تقول الام بعد حوار طويل نفرت خلاله مراراً من من المنطق الذي يناقشها به :

« — الاعداء على الباب ، ونحن نتلهى بكلمات لا معنى لها .

— الاعداء ليسوا المشكلة وحدهم . لنا اعداء في الداخل ايضاً . وقد فشلنا حتى الان امام اعدائنا في الخارج لاننا تجاهلنا اعداءنا في الداخل » (ص ٣٧) .

ثم يناقش عمه المتدين في موقفه الصوفي من الحياة . (ليس المهم ان نبحث عن الحقيقة التي ندركها بالاختبار . من اجلها قد نقلق . لا بأس . العلم وسيلتنا . كاد يكون توما ابانا لو لم يتخل ان يضع اصبعه في الجرح) (ص ٦٤) . وعندما تغريه احداهن بالهرب قبل الموت (في سبيل التجار والمخادعين) يصرخ في وجهها : هذه ارضنا . فيها نجوع وفيها نشبع . فيها نعيش على هامش الوجود ، وفيها يمكن ان نعيش في قلب الوجود) (ص ٩٦) . (الحياة تحتاج الى جرأة أكبر

قد يكون من الصعب ان ينتحر الانسان ، ولكنه من الاصعب ان يواجه الانسان الحياة . الانتحار رفض عابر ، اما الحياة فرفض دائم) (ص ٩٧) . وخـــلال الستة ايام يعيش سهيل اعمق لحظات عمره بين أحضان لمياء تارة ، وأحضان ناهـدة تارة اخرى ، وبين جدران زنزانة الاسر والتعذيب الرهيب أخيراً . ولكن صدقه العميق مع النفس وهو يغلي شهوة في صدر حبيبته – بينما الاعداء على الابواب – هو الصدق نفسه الذي جعله يتحمل في إصرار الانبياء أهوال التعذيب في الاسر ، فلا يفه فمه بما يحمل من اسرار المعركة . وحليم بركات بتقديمه هذا النموذج من خلال الاطار الفني الممتاز ، لا يرتفع الى مستوى مأساة فلسطين وحسب ، وانما يتجاوز القالب الروائي العربي المعاصر إلى بناء جديد يستمد اغلب عناصره مـــن الحصيلة الفكرية الضخمة التي تصل بينه وبين حضارته برباط عميق ، ولا تنخفض عن مستوى العصر . والفكر هنا لا ينعزل عـــن التعبير . فقد كانت الرؤية السياسية السطحية فيما مضى أماً شرعية للادب السياسي السطحي . ولكننا هنا مع رواية (ستة ايام) نلتقي بأزمة المثقفين وأزمة المجتمع والمحنة السياسية ، في مزيج بالغ الدقة والاحكام يعتمد على الصدق الفني وحده ، ولا يعير الصدق الاخلاقي أي التفات ، ولذلك لا يطغى احد العناصر في العمل الفني عـــلى بقية العناصر ، فيصيبه بالتضخم الكلي او التورم الجزئي . ان حليم بركات – فيما ارى – يمسك بدفة القيادة للرواية المعاصرة عند ابناء جيلنا ، وعليه المسير في طريق طوله اكثر من الف ميل .

وبعد ، فليس هذا العرض الا اشارة عاجلة إلى جيلنا والرواية ، حاولت فيه

ان اتلمس ملامح هذا الفن عند الادباء الشباب ، حتى نستطيع ، نقاداً وباحثين ، ان ندرس بالتفصيل هذا الانتاج على ضوء ما يمكن ان نجيب به في المستقبل عما جاء في صدر هذا المقال من تساؤلات .

مأساة فلسطين في الرّواية العربيّة

اذا كانت مأساة هذا العصر هي التفرقة العنصرية ، فان كارثة فلسطين وقيام اسرائيل ، من ابشع معالم هذه المأساة . فالدعامة الاساسية التي انشئت عليها دولة الاغتصاب هي الفكرة العنصرية . ومن هـــذه النقطة تصبح جراحنا القومية في فلسطين جراحاً انسانية شاملة لأعمق ما في الضمير البشري من نبضات كارهـــة بطبيعتها لعصور البداوة والظلام .

ولقد عرف اليهود قيمة التعبير الوجداني عما دعوه بقضية « أرض الميعـــاد » فكانت لهم جولات عديدة في مجال الرواية القائمة على الفكرة الصهيونية في لغات عالمية كثيرة .

أما نحن العرب ، اصحاب المأساة الحقيقيين ، فقد آثرنا القصيدة الخطابية اطاراً يتيماً لأحزاننا كما آثرنا تضييق الخناق على معنى المأساة في فلسطين ، فنزعنا رداءها الانساني الرحيب ، وأضفينا عليها ثوباً قومياً ضيقاً .

ولذلك كان من العسير ان يكون هذا الشعر سفيراً فنياً مستجاباً لدى الشعوب

الاخرى التي تؤثر فيها الدعاية الصهيونية ليل نهار

واذا كانت هناك بعض القصص التي صاغت هذا الجرح الدامي، فان صياغتها لم تخرج عما أرادتـه القصيدة الخطابية لنفسها من اللجوء الى المستوى السياسي فحسب وما يتبعه من تقريرية ومباشرة ، والانطلاق من المعنى القومي الضيق دون الدلالة الانسانية الكبرى ، فأوجزت فكرة الاغتصاب والنهب ، ولم تحاول قط اضاءة الفكرة العنصرية ، وهي الدعامة الاساسية – فيما ارى – التي تقوم عليها اسرائيل، وتنبثق عنها مأساة فلسطين .

اي اننا اذا شئنا ان نقدم ادباً انسانياً يعبر عن مأساتنا « الخاصة » في فلسطين، فانه يجب ان يتلافى اولا التورط في وهاد السذاجة والسطحية والابقاء على العنصر السياسي فحسب .

ومعنى ذلك انه يتعين علينا الاحاطة الشاملة بكافة ابعاد التجربة وتشابكها المعقد ، فنحرز اخطر شروط العمل الادبي ، وهو الصدق الفني .

كذلك ينبغي ان نصدر في معاناتنا للتجربة عن وعي عميق بجوهرهـا الانساني العام الذي ينفذ ببساطة الى ضمير العالم كله . فنكون قد اخلصنا للدلالة الكلية في مأساتنا ، واستطعنا ان نقدم لأي انسان في اي مكان من ارجاء الدنيا ، خلاصة مأساة العصر .

وليس غريباً ان يحاول القيام بهـذا الواجب الضخم اثنان مـن جيل المأساة . فالاستاذان حليم بركات – لبناني – وغسان كنفاني – فلسطيني – هما من الذين تجرعوا مرارة الكارثة قطرة قطرة، وعاشوا، بشكل ما، في قلب المأساة، نبضة نبضة. وهم – بعد ذلك – من ابناء الجيل العربي العربي المثقف الذي عانى ويلات التخلف الحضاري المرعب في بلاده ، واستنشق نسمات الازدهار المادي والفكري في اوروبا وامريكا . ومن ثم تفجرت ازمته في ذلك التمزق الملتاع بين الرغبة في ان يعيش حياته بعيداً عن

ضراوة التخلف ، والرغبة في ان يعيش مجتمعه كما يريد هو .

ثم جاءت محنة فلسطين — ويا للعجب — كطوق النجاةلهذا الجيل الحائر المعذب . فقد حددت له بصورة حاسمة ابعاد القضية التي قدر لشبابه ان يتحملوا عبئها بكفاية واخلاص نادرين ، اذ احسوا انهم يتحملون في واقع الامر عبء انفسهم اولا ، وعبء امتهم ثانياً ، وعبء الحضارة الانسانية في النصف الثاني من القرن العشرين اخيراً . اي ان كارثة فلسطين قد حلت لهم معظم المتناقضات بين هـذا الثالوث . بمعنى ان تمزقاتهم العديدة المبعثرة قد توحدت في تمزق واحد كبير يشتمل على كافة التمزقات التي حشدها لهم العصر في مواجهتهم للشرق بالغرب على المستوى الحضاري . تماماً كما كانت الحربان العالميتان عاملا حاسماً عند الشباب الاوروبي في انصهار ازماته المختلفة في بوتقة ازمة واحدة كبرى هي مشكلة الانسان مع القيم التي ادت به لأن يكون « لا منتمياً » .

*

حليم بركات « في روايته « ستة ايام » [1] . يطرح قضية الانتماء في حياة هـذا الجيل . وقد سبق لنجيب محفوظ ان ناقش نفس القضية في الثلاثية ، اعني قضية « كمال عبد الجواد » . وخرج من المناقشة بأن ازمة الانتماء في هـذا المجتمع هي « الحرية » . وها هو ذا حليم بركات يضيف عنصراً جديداً الى الازمـة هو « التخلف » الحضاري .

والحق ان ازمة الحرية ومأساة التخلف الحضاري في المنطقة العربية من اخطر العوامل الصانعة لمشكلة « المنتمي » في بلادنا . فالفروق الاساسية بيننا وبين الغرب في الوقت الراهن ، اننا ورثنا مرحلتنا الحضارية المعاصرة من احضان التخلف الرهيب

---

١ صدرت عن دار مجلة شعر ببيروت

عن ركب الحضارة العالمي ، والتقاليد غير الديموقراطية في اسلوب الحكم . فكان « الانتماء » إلى النظريات الاجتماعية والحلول الاقتصادية والسياسية ، امراً لا مفر منه امام الضمير العربي ، وكان « اللاانتماء » مجرد امنية تمليها الظروف السيئة على الوجدانات المرهقة .

اما في بلاد الغرب ، فالعكس هو الصحيح : الموقف الاصلي هو اللاانتماء ، اما « الانتماء » فهو مجرد امنية يمليها الحنين على الوجدانات المعذبة .

لذلك كان نجيب محفوظ في منتهى الصدق الفني والاخلاص للحقيقة الماثلة حين جعل ازمة كمال عبد الجواد تنتهي بالانتماء الى الثورة الابدية ، بالانحياز الى صدى كلمات ابن شقيقته احمد شوكت .

أما حليم بركات فقد وضع شخصيته الرئيسية « سهيل » في اتون الأزمـة ، في قلب المحنة ، في اللحظة الحاسمة من تاريخ المأساة .

ان سهيل احد ابناء قرية « دير البحر » التي انذرها اليهود بالاستسلام خـلال اسبوع ، وإلا تلاشت نهائياً مع رياح الموت والدمار . ان اهمية الزمان والمكان هنا ، بالغة من زاويتين : الاولى فكرية ، وهي ان الفنان اراد ان يستشف اعماق هذا النموذج البشري في ذروة اللحظة الحرجة ، والاخرى تعبيرية وهي ان البناء الروائي يخلو عادة من الحواشي والذبول عندما يأخذ الزمن في الاتساع والعمق لافي التراخي والطول .

لذلك يلجأ الكاتب الى المونولوج الداخلي والمذكرات الشخصية والاحلام وكافة مستلزمات التعبير عن الماضي والحاضر والمستقبل في قطاع زمني قصير المدى .

ان اهمية الزمان والمكان تخضع بصورة تلقائية للحـدث الرئيسي الذي يتمدد فيها معاً من خلال الشخصيات الثانوية والرئيسية على السواء .

والحدث في « ستة ايام » هو محنة دير البحر امام انذار الاعداء: «ان تستسلم دير

البحر او تمسح عن وجه الارض » كما يقول السطر الاول في الرواية .

هذا الحدث يتجسد في الشخصية الاولى : سهيل الذي يتمدد في داخله ومن خارجه مونولوج طويل يتشابك مع اول خيوط المأساة « الضباب المتكاثف يتصاعد ويحيط بدير البحر فيفصلها عن العالم . انها سفينة من ارض كنعان تمخر البحر لأول مرة متحدية الموت الجحيمي عند اطراف الوجود » ، « السفينة تواجه الموت بلا دفة . رغم هذا تتحدى » ، « ان امة كبيرة ستهلك » (ص ٩) .

هذا الخيط يصل بينه وبين المجتمع او الامة كفكرة لا تنفصل عن ذاته . اي انه يشعر حتى النخاع بأنه مع الأرض التي نبت من ترابها ، فكرة واحدة لا تتجزأ . وقضية الانتماء لا تبدأ من هنا . انها تبدأ من تصور الفرد للمجتمع ، كمجموعة من الافراد من تصور سهيل لفريد وعبد الجليل وناهدة وخالد ولمياء وليليان . من حركة الفرد في المجتمع ، تبدأ القضية ، اقصد تبدأ الازمة .

وباختيار المؤلف لمأساة فلسطين محوراً فنياً لمناقشة هذه القضية ، نضع ايدينا على جملة اشياء .

فهو — اي الفنان — يلتزم تلقائياً بوجهة نظر « المنتمي » الى المأساة . ويشير هذا الاختيار في نفس الوقت الى ان هذا المنتمي في ازمة . وهـذا هو الإطار الفكري للرواية : فـ « سهيل » شاب فلسطيني تعرف الى اوروبا معرفة حميمة « نذر نفسه لا يدري لأي شيء . يغترب احيانا ، واحياناً يحس ان الحياة رائعة . يكفي ان يكون فيها موسيقى وكتاب وامرأة ونقاش » (ص ١٢) .

وفي اوربا تتمزق اشياء عديدة في صدره ، ثم يعود الى قرية دير البحر لتزداد حدة التمزق . ذلك انه يعود بجسم عربي وعقل غربي ، يعود الى المجتمع المتخلف بحضارة متقدمة ، ومن هنا يبدأ الصراع (خليط غريب من البشر يحيط به . رغم هذا يشعر احيانا انه يحبهم حتى ليود ان يعطيهم شيئاً يوحد بينهم ويجعلهم

كائناً حياً .

هذا هو شعار المنتمى العربي ، لا يقترب في القليل ولا في الكثير من المنتمى في اوروبا حيث التربية الديموقراطية للشعب عميقة الجذور ، وحيث الحضارة الصناعية في اوج مجدها ، فالمنتمي الاوربي يلتزم بحرية ، وبلا عقد . كذلك فان هذا الشعار لا يقترب من اللامنتمي في الغرب ، لأن اللامنتمي الغربي يحس انه يعيش في عالم بلا قيم . اجل انه يشعر بحنين جارف الى الانتماء ، ولكنه لا يستطيع .

سهيل في (ستة ايام) ليس منتمياً اوروبياً مستريحاً هادىء البال ، وليس لامنتمياً بالغ اللامبالاة والرفض للقيم ، انـه منتمي في ازمة (صدره يمتلىء برائحـة العرق والعطر ، بالمحبة والانانية ، باليأس والامل ، بالهرب والتحدي ، بالموت والحياة . خيط غريب يفصل بينها . لا يقدر ان يأمل او ييأس ، لا يقدر ان يضجر او يستقر . انه في تمزق ابدي) (ص ١٣) .

هو عميق الانتماء حين يقف في الجماهير يخطب (السؤال هو ان نستسلم او نموت . الجواب بسيط جداً : ان نموت او ننتصر) (ص ١٠) .

(اهل دير البحر نشأوا مع المخاطر فاعتادوها واحبوها حتى ليصعب عليهم ان يفصلوا وجودهم عنها . لقد تناوبت امواج العدوان على هذه البلدة وتركت فيهـا انحطاطها . نريد ان نوقف هذه الموجات . نريد ان نتحدى . لم يعد لنا غير التحدي لم يعد لنا غير الموت . انه نعمتنا الاخيرة . انه السفينة التي تمخر ضمير الأجيـال الآتية ، قد لا ننتصر في هـــذه المعركة ولكننا نترك لابنائنا اسطورة ، اسطورة التحدي والبطولة والاستشهاد ، فيرتفعون بوجودهم نحوها . هم لا بد ان ينتصروا) (ص ١٤) .

هذا الانتماء الاصيل يصدم في وجدانه بكافة آيات التخلف : كيف يواجهون الاعداء ؟ بالبندقية العتيقة والمسدس والخنجر والوهم الخرافي في الرؤوس والساعة

المتوقفة عن المسير ؟ (ص ١٣) .

الانتماء يصطدم بالشك في قدرة التخلف على دحر العدو ، وهنا يتأزم المنتمي العربي – سهيل – ويميل الى اللاانتماء ، الى رفضه القيم ، الى الارتياب فيما قاله للجماهير وهو يخطب .

وعندئذ يمد المؤلف خيطاً آخر بين المنتمي والمجتمع كأفراد ، بعد ان تعقد الخيط الاول بينه وبين المجتمع كفكرة . ان سهيل يحب ناهدة (لماذا لا يذهب اليها الآن ؟ ليصارحها بحبه . قد يموت في هذا الاسبوع . قد تموت هي ليطلق العصفور من قفص صدره فوق البحر ، في المطر والضباب) . (ص ١٩) .

وناهدة هي الطرف الذي يقابل لمياء . فهو يحب ناهدة بالرغم من انها من الدين الآخر ، كما انها ابنة الشهيد ابراهيم العامري الذي اقيم له تمثال كبير في دير البحر رمزاً إلى صلابته في المقاومة . وابنته لذلك هي رمز القداسة والصلابة والمقاومة . لذلك وفق المؤلف في اختيارها – دون لمياء – رمزاً لأزمة المنتمي مع المجتمع . انه يستطيع ان يقضي وقتاً ممتعاً مع لمياء بغير اصطدام مع المجتمع . اما ناهدة فالدين يمنعه من الزواج بها ، وتمثال ابيها يحرمه من لقائها .

ان ظروفها هي مجموعة القيم الفاسدة في مرحلتنا الحضارية المتخلفة ، لذلك فهو يحبها ويتأزم بسببها في وقت واحد .

في هذه النقطة يختلف عن فريد ، المنتمي الذي ينحني للعاصفة فيدوس على قيمة القيم في حياته : الحرية . فريد ينتمي باخلاص شديد الى كافة مواضعات امته وتقاليدها ، ليصل في النهاية الى الهدف السياسي فحسب ، وهو دفع العدو عن حتلال ارضه .

اما سهيل فهو ينتمي ايضاً الى هذا الهدف البعيد ، ولكن من خلال قيمه الخاصة به ، لا القيم الاجتماعية السائدة . لذلك تتأزم علاقة سهيل بناهدة ، ويكاد

فريد يردد نفس الكلمات التي رددتها الام : الاعداء على الباب ونحن نتلهى بكلمات لا معنى لها .

ويوجز سهيل مشكلته ومشكلة الآلاف من الشباب العربي « الاعداء ليسوا المشكلة وحدهم . لنا اعداء في الداخل ايضاً . وقد فشلنا حتى الآن أمام اعدائنا في الخارج لأننا تجاهلنا اعداءنا في الداخل » (ص ٣٧) .

هذا ما قاله للأم ، وهو قريب الشبه بما قاله لفريد « كل ما في الامر انني ارفض ان اؤمن بشيء لمجرد ان اهلي يؤمنون به . ارفض ان اتبع دون ان اختار . ليس من حقي ان اضع الاجيال القادمة في قمقم واغلق عليها ، احرمها ان تتنفس بحرية» (ص٤٧) .

اما ناهدة نفسها ، فتثور على امها ، وتتمرد على المجتمع ، فتنفرد بسهيل وتتحرر من ثيابها وكل القيم .

خيوط اخرى يمدها المؤلف بين سهيل والناس . فهناك عمه المتدين الذي يكتفي بالصلاة من اجل « الخلاص » ويردد ان رفع السلاح خطيئة ، وعمه الآخر يدفن امواله بمكان ما من المنزل بينما يمشي حافياً في الشوارع ويردد دائماً انه بلا وريث !

وهناك عبد الجليل ، احد المناضلين الذي يجمع النقود من اهل القرية المكافحة ويهرب بها !! عبد الجليل هذا هو الذي كان شعاره « شيء رائع جداً . رائع ان نعيش من اجل قضية . رائع جداً » (ص٨٠) .

وكان الفنان يهمس لنا بأن الانتماء بلا وعي ، او بلا حرية ، الانتماء الذي ينحني للعاصفة ، قد يؤدي الى الخيانة . وبذلك يكون فريد شخصية مفردة لا يقاس بها هذا اللون الغائم من الانتماء . كذلك فاللاانتماء المنافق الجبان يؤدي الى الخيانة . ان لمياء لا ترفض القيم عن وعي بل نشداناً للسلامة ،لمجرد ان تعيش وتأكل وتشرب تقول له « سنترك لك الرعاع والتقاليد المقدسة والشوارع الضيقة والحريم والاسوار

حول البيوت وثيابي الداخلية كي تنام معها في ايام الصيف في بلاد الوهم . سنهرب ، سنهرب » .

هذا اللاانتماء المزيف لا يمت بأية صلة الى اللاانتماء الغربي ، لأنه ينشد الهرب من الموت ، ولو كان في سبيل اقدس ما في الوجود من قيم .

اما سهيل فيعترف لها بأنه ينتمي « إلى الحقيقة . هذه ارضنا ، فيها نجوع وفيها نشبع . فيها نعيش على هامش الوجود وفيها يمكن ان نعيش في قلب الوجود » (ص ٩٦) .

« تنسين ما هو اهم ، الحقيقة . من حقنا ان نعيش في ارضنا . انها لنا » (ص٩٩).

فاذا نطقت لمياء « اشعر ان قروناً تفصلني عن هذا الشعب كيف يمكن ان اشعر بالانتماء » نحس بما في قولها من زيف وافتعال اذ هي ترد هذه الكلمات وهي تتوسل الى سهيل بدموعها وجسدها ان يقول لها كلمة حب ، ولو لم تكن صادقة ! لقد تحولت الى كتلة من الشهوة تحت ستار الحب الزائف ، كما سبق لها ان تحولت الى كتلة من الجبن تحت ستار اللاانتماء الاكثر زيفاً . لذلك يغادر سهيل وداخله يتمتم : « من اجل ان يكون صادقاً مع نفسه ، كفر بمعظم ما يؤمن به الناس . الصدق كان ملجأه الوحيد ، وفي برهة ادرك انه بلاملجأ » (ص١٠٥).

هذه المجموعة من الخيوط البشرية يصوغها الفنان حليم بركات كشخصيات مفردة اولا ، كل منها يعبر عن ذاته الخاصة ، ثم كشخصيات رامزة ثانياً ، كل منها يعبر عن احد جوانب مشكلة المنتمى العربي . بل ان سهيل نفسه شخصية تتكامل لها على طول الرواية معالم الذات المفردة ، والنموذج البشري الرامز في نفس الدقت .

ومن هذا المستوى ترتفع احداث الرواية من كونها جزئيات الحياة اليومية الى

مستوى القضية الفكرية المطروحة .

هذه الخيوط توحد سهيل وتتجاذبه في نفس اللحظة . انه يحب ناهدة ويكره الزواج ، يعشق دير البحر ويمقت التخلف ، ينضم إلى صفوف المجاهـــدين ويرفض الطاعة العمياء . وفي غمرة هذا التمزق يكلف بالاتصال بأركان حرب الدولة الشقيقة وفي طريقه يقبض عليه الاعداء . وهنا تبلغ الازمة ذروتها .

وهذا هو منهج حليم بركات في التعبير الفني . لقد وضع جميع شخصياته في ازمة واحدة في اطار محدد من الزمان القصير والمكان المهدد بالخطر ، أي في اطار الحدث الفذ في حياتهم جميعاً . ثم هو يختار من بين هذه الشخصيات اكثرها قلقاً وتأزماً ، فيجتاز سهيل كافة الظروف « العامـة » المريرة التي اجتازتهـا دير البحر ، ثم يضع الفنان هذه الشخصية بالذات امام ذلك الحدث الفذ ، فيقع سهيل في ايدى العدو ، فتمارس بجسده ونفسه أبشع ألوان التعذيب ، فماذا يكون موقفه : هل يعترف بما لديه من معلومات ، فينقذ نفسه ويذهب للقاء حبيبته ، ام ان « شرفه » معلق بهذه اللحظة الفاصلة في حياته ؟ !

ان كثيراً من المنتمين ينهارون تحت وطأة هذه اللحظة القاسية حين يكون انتماؤهم غير كامل الوعي بمعنى الانتماء ، حين لا يكون انتماؤهم حراً اصيلا ، حين تكون ثمة مسافة بين انتمائهم والقضية العامة التي ينتمون اليها .

اما سهيل فقد استطاع ان يحول القضية العامة الى قضية شخصية تنبع من الذات فهو ينتمي الى جوهر القضية العامة الذي لا ينفصل عـن جوهره وهو الحرية ، ان حرية بلاده هي حريته شخصياً . لذلك يتحمل العذاب بأصالة ودون افتعال . انه ينتمي إلى اقدس مقدسات الـذات الانسانية ، ولكنه يرفض بعنف واصرار مـا يمكن ان يدنس هذه الذات من شوائب القيم الآسنة .

لهذا السبب لا يفاجـأ بغدر العدو الذي دمر بلده قبل الموعـد المحدد للتسليم ، فعندما يأخذه الضابط الى سطح المعتقل ليرى كيف تحولت دير البحر إلى كتلة من النار والدخان . يسخر الضابط قائـــلا : بعد قليل تتحول الى رماد . فيجيب سهيل :

« – الرماد يخصب الارض .

– فنستغلها نحن .

– لوقت قصير .. ولكنني كنت اتحدث عن شيء آخر » (ص ٢٣١) .

*

بعد عشر سنوات من بداية المأساة ،تدور احداث قصة « رجال في الشمس »[١] للكاتب غسان كنفاني ، فيطرح قضية هذه المجموعة البشرية التي اغتصبت ارضها ، ولم يعد لها من امل سوى « مجرد الوجود في الحياة » .

وإذا كان حليم بركات قد لجأ الى التركيز الزمني والمكاني في « ستة ايام » ، ومن ثم كان المونولوج الداخلي الطويل هو الدعامة الاساسية في العمل الفني ، فان غسان قد لجأ الى تركيزالنماذجالبشريةوتعميق الحدث الروائيمن خلالالمونولوجات الداخلية التي كانت تتمثل لاصحابها في حوار مباشر بينها وبين ذويها تارة ، وبينها وبين ذويها تارة اخرى « رجال في الشمس » هم ابو قيس ، واسعد ، ومروان ، الذين استطاعوا الوصول إلى البصرة بالعراق ، بغـــية الهرب الى الكويت حيث يستطيعون العيش الكريم .

عندما يقف ابو قيس امام الرجل السمين الذي يشتغل بالتهريب مقـابل خمسة عشر ديناراً للفرد ، تنثال على مخيلته ذكريات الامس القريب والبعيد ، ذكريات

---

١ صدرت عن دار الطليعة ببيروت .

الاستاذ سليم المدرس بقريته الفلسطينية الذي رآه من نافذة شباك الفصل المدرسي يعيد القول بأنه حين يلتقي النهران الكبيران : دجلة والفرات ، يشكلان نهراً واحداً اسمه شط العرب يمتد من قبل البصرة بقليل .

ويذكر ابنه قيس الذي رفض امتحان والده له حين سأله اين يقع شط العرب ، واخبره انه رآه من مقعده في الفصل وهو ينظر من النافذة .

وها هو ذا يرقد فوق دقات قلبه امام الشط يتذكر كلمات صديقه سعد « لقد احتجت الى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدق انك فقدت شجراتك وشبابك وقريتك كلها » (ص ١٤) .

لذلك فهو يحس بالغربة اينما وجد ، فحين وقف يحدق بالنهر « احس اكثر من اي وقت مضى بأنه غريب وصغير » . انه يعلم تماماً ان الكويت ليست الامل المفقود ، وانما هي « مجرد الوجود في الحياة » ويعلم تماماً ان البيت الذي يسكن فيه بأسرته ، ليس بيته « رجل كريم قال لك : اسكن هنا ! هذا كل شيء ، وبعد عام قال لك اعطني نصف الغرفة ، فرفعت اكياساً مرقعة من الخيش بينك وبين الجيران الجدد » (ص١٥) .

لذلك فهو لا يعبأ بأنه قد يموت في طريق الهرب ، لأن حياته الحاضرة ليست افضل من الموت ! ولكنه لا يستطيع ان يعطي الرجل السمين كل ما معه من نقود ، فهو لا يملك سوى الخمسة عشر ديناراً .

نفس الاحاسيس التي يموج بها صدر اسعد ، الشاب الهارب من الاردن « الطريق !.. أتوجد بعد طرق في هذه الدنيا ؟ ألم يمسحها بجبينه ويغسلها بعرقه طوال ايام وايام » (ص٢٢) .

« واحس حينما كان يرتدي الوهاد الصفر ، انه وحيد في كل مكان » . لقد

حصل على بعض النقود من عمه حتى يصير بوسعه ان يتزوج ابنته ندى كما يقول العم ، اما هو فلم يفكر في شيء كهذا من قبل .

اما مروان « فهناك ، داخل الدكان ، تقطعت آخر خيوط الامل التي شدت لسنوات طويلة ، كل شيء في داخله » (ص ٣٥) .

انه لا يستطيع ان يعطي اكثر من خمسة دنانير ، لأنه لم يأخذ سوى عشرة من والده الذي يعيش مع زوجته الاخرى التي بترت الحرب احد فخذيها ! « ليس يدري كيف اجاز لنفسه ان يصف اباه بأنه مجرد كلب منحط » (ص٤٠) .

ما الفرق بين ابيه وشقيقه زكريا الذي سافر الى الكويت وكان يرسل اليهم بعض النقود ، ثم قاطعهم حين تزوج ؟ !

هؤلاء الرجال الثلاثة الذين يمثلون في مجموعهم شعب فلسطين المشرد ، لكل منهم على حدة مأساته الخاصة ، ولكن الكارثة الكبرى توحد بين مشاعرهم ، وتلقي بهم الى الرجل الرابع الذي شاهد احدهم عند الرجل السمين فجاذبه الحديث واخبره انه يستطيع ان يقوم بتهريبهم الى الكويت في عربة المياه التي يقودها مقابل عشرة دنانير للشخص فقط . الصعوبة الوحيدة التي ستقابلهم هي رجال الحدود . لذلك يتعين عليهم ان يهبطوا من فوق العربة الى داخل الخزان لمدة خمس دقائق عند منطقتي الحدود اللتين سيعبرانها .

هذا الرجل هو ابو الخيزران الذي فقد رجولته اثناء الكارثة عندما انفجرت فيه احدى قنابل العدو ، فهو يعيش نفس المأساة في صورة اخرى « ولقد عاش هذا الذل يوماً وراء يوم وساعة اثر ساعة ، مضغه مع كبريائه . عشر سنوات طوال وهو يحاول ان يقبل الامور ، ولكن اية امور ؟ ان يعترف ببساطة بأنه قد ضيع رجولته في سبيل الوطن ؟ وما النفع ؟ لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن .

لم يقبل ذلك حتى حين كان تحت المبضع يحاولون ان يقنعوه بأن فقدان الرجولة ارحم من فقدان الحياة . لقد احتاج الى وقت طويل حتى يعتاد مجرد الحيـــاة » (ص ٦٨) .

لذلك فانه لا يرغب الآن الا في المزيد مــن المال ، حتى يترك كل شي بعــد عامين ويستقر « اريد ان استريح ، أتمدد ، أستلقي في الظل وافكر او لا افكر ، لا اريد ان اتحرك قط ، لقـــد تعبت في حياتي بشكل اكثر من كاف » (ص٧٢) .

وهكذا تضم العربة هذه المآسي المتعددة ، والمتوحدة في مأساة اعظم واكثر شمولا .

« كانت السيارة الضخمة تشق الطريق بهم ، وبأحلامهم وعائلاتهم ومطامحهم وآمالهم وبؤسهم ويأسهم وقوتهم وضعفهم وماضيهم ومستقبلهم . كما لو انها آخذة في نطح باب جبار لقدر جديد مجهول ، وكانت العيون معلقة فوق صفحة ذلـك الباب كأنها مشدودة اليه بحبال غير مرئية » (ص ٨٧) .

الى ان تأتي اللحظة الحاسمة الاولى عند أول منطقة للتفتيش على الحـــدود ، ويدخل الرجال الثلاثة خزان العربة لمدة سبع دقائق يعود بعدها ابو الخيزران ليفتح علـــيهم ، ويخرجون الواحد بعـــد الآخر ، ثم يتكرر المشهد عنـــد منطقة الحدود الثانية ، ولكنه لا يكتمل بالنهاية السابقة . فقد تعطل ابو الخيزران عند الموظف المختص الذي راح يداعبه ويغمز له بأنه يعرف جيداً علاقته الجنسية مع الراقصة كوكب في بغداد ، ولا يمنحه تأشيرة المرور الا بعد ان يأخـــذ منه وعداً بليلة حمراء مع كوكب .

وعندما يركب ابو الخيزران ويجتاز الخطر يفتح الخزان فلا يخرج منه احـد !

« تحسس طريقه منحنياً إلى الفوهة وحين اخرج رأسه منها لم يدر لماذا سقطت في ذهنه صورة وجه مروان دون ان تبرح . لقد احس بالوجه يلبسه من الداخل مثل صورة ترتجف على حائط فأخذ يهز رأسه بعنف وهو ينسل من الفوهة فتحرق رأسه شمس لا ترحم » (ص ٩٨) .

ان الفنان حين يختار « الجنس » بالذات كموضوع يؤخر ابو الخيزران عن فتح العربة ، انما يمس جوهر ذلك النموذج البشري الذي فقد رجولته في الحرب . ثم يفقد رفاقه الثلاثة في ازمة ذلك التناقض الغريب بين فقدان الرجولة وما يتخيله موظف الحدود عن جولاته الجنسية . وكأن المؤلف يسخر من عبث الحياة ومنطق الوجود .

ابو الخيزران لا ينسى نقود الضحايا فيأخذها من ثيابهم بعد ان القى الجثث في في عرض الطريق ، ولكن فكرة ما تفجرت في رأسه بصورة مفاجئة فصرخ في الموتى ورددت الصحراء صدى الصراخ .

« – لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ » (ص ١٠٦) .

ولا شك اننا نستطيع ان نترجم الرواية من المستوى الواقعي لجزئيات حياتنا اليومية الى المستوى الرمزي ، فنقول ان الاحساس بالغربة الذي كان يختلج في صدور الرجال الثلاثة هو الشعور الانساني العام في هذا الكون ، كما ان عربة الموت ليست الا هذا العالم غير المعقول الذي نعبر داخله في رحلة طويلة شاقة الى تلك النهاية البشعة .

ويظل تساؤل ابو الخيزران ادانة مستمرة من ضمير الوجود للجنس البشري الذي

لم يتجاوز حدود شهواته العنيفة .

غير ان هذا التفسير يغفل في نفس الوقت الجذور المحلية العميقة لهذه المأساة . فالامر عندي ان القصاص يصور الشعب العربي في فلسطين على انه منذ تشرد من ارضه لم يجد صديقاً سوى عربـــة الموت ! فالكويت لا تمثل له الفردوس الضائع والامل الموعود ، وانما هي تمثل الحد الادنى للحياة التي توفر لابي قيس ان يعلم ابنه الصغير ، وتتيح لأسعد بأن يتزوج بمن يشاء ، وتمنح مروان الفرصة لأن يحب اباه ويطعم امه .

اما الرجل السمين الذي يقوم بعمليات التهريب في البصرة فيرمز به الكاتب الى تلك الفئة الاستغلالية في المجتمع العربي . وهو لا يشبه ابو الخيزران ، لأن هذا الاخير جزء لا ينفصل عن جسم المأساة .

والمقارنة بين « ستة ايام » و « رجال في الشمس » لا تعنينا الا من زاويـــة اوجه الشبه بين الروايتين . حليم بركات يترك لنا بطل الازمة يظل حياً مهما بلغت الازمة ذروة المأساة . سواء كانت سهيل بالذات في نهاية القصة ، في نهاية العذاب ، لم يمت . بالرغم من ان دير البحر قد دمرت وجميع الاصدقاء ماتوا . غسان كنفاني ايضاً يجعل ابو الخيزران وحده ، الرجل الذي فقد رجولته ، لا يموت . بينما يقتل الفرن الجهنمي رفاقه الثلاثة .

والرمز في القصتين شديد الوضوح ، وهو ان من يجسد الازمة يظل حياً مهما بلغت الازمة ذروة المأساة ، سواء كانت هلاك دير البحر ، او هلاك الرفاق الثلاثة ، ومعنى ذلك ان الازمة باقية ممثلة في مشكلة المنتمي بـ « ستة ايام » ومشكلة العقم بـ « رجال في الشمس » .

واذا كان الجنس يلعب دوراً هاماً عند حليم بركات هو تقييم مدى التخلف الحضاري وافتعال اللاانتماء ، فانه يلعب دورا لا يقل اهمية عند غسان كنفاني هو

المقابلة بين ضيـــاع الوطن وفقدان الرجولة . كذلك فان عقربي الساعـة اللذين لا يتحركان في دير البحر يشبهان عربة الموت في انكار الزمن .

إلا ان سهيل في نهاية « ستة ايام » يؤكد للضابط العدو بأن رمـاد دير البحر سوف يخصب الارض ، كما ان ابا الخيزران في « رجال في الشمس » يصرخ لماذا لم يدقوا باب الخزان .

ومن هاتين النهايتين ينبثق الامل الكبير في ان يكون للأيام الستة عند حليم بركات يوم سابع ليس ببعيد ، تسترد فيه دير البحر اقدس قيم المنتمي : الحرية . كما لن يحتاج رجال غسان كنفاني الى عربة الموت فسوف يعرفون الطريق إلى شمس الحياة . وهذه هي الدلالة الانسانية الرحبة في هاتين الروايتين .

قصص في الهواء

لم يكن ادب الملاحم والمقامات بكاف ان يعد تراثاً روائياً في الادب العربي. ولذا اضطر قصاصونا الاول إلى استيعاب الاشكال القصصية التي ابدعتها قرائح الغرب .

ولكن خطأ كبيراً وقع فيه ادباؤنا من أبناء الجيل السابق ، هو انهم تفاعلوا مع النماذج الغربية على نحو غير محقق أو مفهوم . فنهضتنا الادبية في أوائل هـذا القرن ، تأثرت بقوالب الفن الاوروبي بطريق مباشر ، دون ان تتساءل على طبيعة هذه القوالب : أهي نتاج العبقرية الذهنية للفنان وحسب ؟ أم هي حصيلة ثقافية لأجيال طويلة ورثها الكاتب بعد معاناة واجهاد وتمثل ؟ ام هي تعبير عن مجتمع الاديب ، بكل ما تحتويه جنباته من قيم وفكريات ونظم ؟

الحق ان أدباءنا لن يتقدموا بهذه الاسئلة في خطواتهم الاولى نحو ادب الغرب. وكان طبيعياً — لذلك — ان تأتي أعمالهم الاولى ضعيفة البنية ساذجة النسيج الفني. لأنها لم تكن في واقع الأمر ، تفاعلا واضحاً مع الجذور العميقة للفنون الاوروبية،

وانما كانت اقرب الى المحاكاة الصامتة والتقليد الاصم .

وآداب الغرب في اوائل هذا القرن ، كانت تصطرع لايجاد شكل جديد يناسب مجتمعاتها الجديدة . فالمدرسة السائدة هي خطوط القرن التاسع عشر ،حيث كان الاتجاه الطبيعي « الفيزيقي » يفرض سلطانه عملاقاً قوياً ، ولم يكن هذاالفرض نتيجة لقوة الداعين الى المذهب او الآخذين به ، وانما كانت انتصارات العلوم البيولوجية تأخذ مكانها في عالم الانسان ، وكانت هناك الفلسفة الميكانيكية تتنفس شرايينها بجاذبية نيوتن ، وكانت هناك المدرستان الرومانسيةوالفوتوغرافيةتأخذان سبيلها الى ذمة التاريخ ، بعد زوال الاوضاع المادية والفكرية التي ادت الى وجودهما .

ولم يستطع القصاص المصري ان يتفهم جذور المدرسة الطبيعية هذه . فانكب على تصيرها دون وعي بالظروف الموضوعية المحيطة بالمجتمع المصري آنذاك . وكان مجتمعنا في ذلك الحين يعيش فترة رومانسية من تاريخه . فالاحتلال الاجنبي يضغط على احزاننا الوليدة من الاستبداد الداخلي . واقتصادنا يعاني ازمة الاقطاع المتربع على عرش ارضنا . والريف الحزين يختصم مع المدينة الباكية في لوعة واسى.واصبح المجال رحباً لديدان الفردية والاحلام ، واضحت القلوب حبلى بالدموع والاوهام .

عاش ادباؤنا تلك الفترة بأعصابهم ، وان نأوا عن الصواب حين اودعوا مأساة مجتمعهم ، هذه المأساة الرومانسية ، في قوالب الادب الاوروبي المستحدثة على اوفق طراز يناسب المجتمع الاوروبي الجديد . وقد حدث الخلط اذن بين التجربة المصرية ، والبناء الاوروبي . فلم ندع القطاع الانساني في تجربتنا المحلية ، يحدد شكله الفني المناسب . وانما استبقنا عملية الابداع والخلق ، بمحاولات هندسيةتخطط اطارها الفني بما يوافق احدث الاطر الاوروبية .

ومن هنا اتسمت الرواية المصرية الاولى بالتكلف والافتعال وما نتج عن هذا

من آفات اخرى كالتقريرية ، والتنافر بين القالب والمحتوى ، وذوبان الاهداف المستترة للفنان ، وضياع الوحدة الدرامية في القصة . الى غير ذلك مما نأخذه اليوم على تراثنا الروائي الاول ، وان كنا نغفره اذا اعتبرنا ظروفه التاريخية والثقافية .

واذا كان المجتمع الانساني اليوم ، لا يؤمن بالتطور ، وانما بالطفرة ، وجب على ادبنا العربي ، ان يساير المجتمع ، ولا يتوقف عند اعتاب جامدة .

فالمدرسة الواقعية المعاصرة لا تظلل جزءاً من العالم دون آخر ، لانها على نقيض المدارس السابقة ، لا تأبه بالظروف المحدودة في دوائر مغلقة . وانما هي نظرة شاملة تحتوي الدنيا بأسرها ، وان تفاوتت النسب الموضوعية في ملابسات كل شبر على هذه الارض .

فما تتميز به الواقعية حقاً ، هي انها بصيرة جامعة لا تعترف بالنظرة الجزئية . وما عيب الرومانسية سوى انها عدسة ذاتية ضيقة ، تعمل على تكبير الجوانب الفردية واليائسة في البشر .

وما عيب الواقعية الفوتوغرافية إلا كونها تسجيلا آلياً لمظاهر الحياة دون المساس بجوهر اعماقها . وليست هذه النظرات التجزيئية مخطئة في ذاتها . فقد كانت تعبيراً صادقاً عن المكونات الروحية والمادية لمجتمعات خاصة نشأت في احضانها .

اما الواقعية في العصر الحديث ، فلا تقف من الكون والحياة والانسان موقفاً جزئياً ، لأن تقدم العلم البشري ، ونظم المجتمع الانساني ، لا تتيح للفنان الصادق هذا الموقف القاصر .

وقد اخذ الادب المصري الحديث في الآونة الاخيرة ، يحاول ان يسلك هذا الطريق الواقعي في تلمس اهداف الحياة .

وكانت الرواية – بما يتكامل من بنائها من طبيعة فنية – اسرع فنوننا اخذاً

بالواقعية الجديدة . ولا ريب من ابعاد القصة الطويلة تفتح نافـذة عريضة لمشرط الموضوعية والاسلوب الواقعي في تناول احداث البشر .

*

وفي قصة جديدة للأستاذ ثروت اباظـــة بعنوان « قصر على النيل » نعثر على خيوط المشكلات الاولى ، التي واجهت الرواية المصرية في سيرها نحو الواقعية .

والقصة تصور جيلين مـــن الطبقة الاقطاعية في حياة مصر . لا يشغل الجيل الاول سوى مأساة العواطف من كراهية وحب . فينشأ الجيل الجديد ضحية هذا التباين ، ممزق النفس ، مبعثر الروح ، محترق الجسد .

ويمثل الجيل الاول ابنة احد الباشوات ، يتأرجح زواجها بين ابني عمها: احدهما غني وسيم كريم ، والآخر عاد من اوروبا بعقلية المهندس الاقتصادية ، حتى ان وجهه ظل دائماً ينبيء عن فقره الطموح الى الملايين .

وإذا كانت مربية الفتاة تصنع اللقاء والموعد بينها وبين ابن عمها الوسيم ، إلا انه لم يسترح لهذا التبذل ، رغم ما يعتلج به فؤاده نحوها ، فيتزوج بأخرى صغيره لا تعرف الغرام والمواعيد واللقاء . اما هي فتنتقم مـن قلبها بأن تتزوج العائـد من اوروبا .

وتتوقف القصة اعواماً بعد اعوام . ثم يقفز بنا المؤلف من الجيل المـاضي إلى الجيل القادم ، فيصور لنا ابني « سهير » ، واذا بها – الولد والبنت معاً – يكرهان اباهما ، ثم يحقدان على طبقتها . ويقودهما هذا الحقد إلى صديق فقـير ينتمي إلى جماعة سرية تعمل على قلب نظام الحكم .

بينا « وصفي » الحبيب الهاجر ، يعطي اولاده للدنيا ، يعيشونهـــا كما هي ، ويتنفسون ملذاتها كما تكون .

اما « السيد » نجل عبد البديع افندي كاتب العذبة ، فهو شاب قروي يشترك

مع جماعة الاخوان المسلمين .

وتتجمع خيوط الرواية ، بأن تلقي السلطات القبض على ابن سهير وصديقه فوزي بتهمة الشيوعية ، والسيد بعضويته في جماعـــة الاخوان . ولا يلبث العم « وصفي باشا » ان يوالي جهوده - كسكرتير لمجلس النواب - فتصدر الاوامر تباعاً بالافراج عن الجميع .

*

ولاشك ان خيوط ثروت اباظة ، تشد القارىء شداً إلى ثلاثية نجيب محفوظ . ذلك لأن تلك الملحمة قد صورت ثلاثة اجيال من تاريخنا . ولكن الاديبين كلاهما كانا صادقين تماماً ، حين قصر نجيب في محاولته على الطبقة المتوسطة الصغيرة ، بينما عبر مؤلف « قصر على النيل » عن ارباب القصور وسكانها .

اما ابناء « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » فكان يربطهم خيط واحد هو التطور الطبيعي للبورجوازية الصغيرة بما يصاحب هذا التطور عادة من تقدم وانتكاس ، ونمو وانحلال .

فاذا جاء الاستاذ ثروت اباظة ، ليخطو هذه المحاولة في تشريح الطبقة الاقطاعية، فان عبئاً جسيما - لا ريب - قد القاه الفنان على عاتقه .

ويبدو ان المؤلف لم يتحمل هذا العبء ، ولم يكن في استطاعته ان يقوم به . ولذا جاءت الفصول الثلاثة عشر الاولى معزولة تماماً عن بقية القصة . اذ كونها تمهيداً للأحداث القادمة ، لا يقيم دليلا على حاجة الفنان اليها .

وتروي لنا الفصول الاولى ، كيف تزوج « سليمان » ابنة عمه « سهير » رغم ان والدها الباشا رده كثيراً ، ورغم ان البنت نفسها ما كانت توافق لولا ان غدر بها « وصفي » ابن عمها الآخر الذي لم يعجبه ان تلقاه فتاته كلما اراد اسفل القصر عند قارب ارسي على شاطىء النيل . ونعرف من السياق ان وصفي على جانب كبير

من التزمت ، وان سليمان على جانب من التحرر استقاه من جولته في اوروبـا . ولكنه تحرر قاصر على الحديث فحسب . اما في مجال التطبيق فان حريـة المرأة تمنع تلقائياً عن التنفيذ .

ويتم زواج سهير بمن تكنّ له قدراً لا بأس به من الكراهية . ويحدث في نفس الوقت ان تزوج عبد البديع افندي كاتب العزبة من ابنة عمه محبوبة .

ولا تلبث سميحة — الاخت الصغرى — ان تزف الى خطيبها سامي .

وتظل الاشجان سجينة الصدور ، وتزداد الايام قتامة بعـد ان يموت الباشا ، ورغم « احمد » الذي جاءت به سهير ، و « جعفر » الذي جـــاء به وصفي ... إلا انها أرادا — في لحظة ضعف — ان يذللا عقبات الدهر ، فلم يستطيعا الى ذلك سبيلا .

*

وقد خلت تلك الفصول من اية مبررات فنية تثبت ضرورتها . فجاءت الصور خالية من حرارة الصدق والتعبير . وربما اسهمت في ذلك عدة عوامل ، كالحوار الذهني الذي رافق الكاتب في تصوير شخوصه وتجريدها مما يكسوهامن لحم ودم ، فجاءت رسوماً كاريكاتورية باهتة . واصبح البناء الفني — تبعاً لذلك مجموعة من التقارير المتراصة ، لا تعتمد في تكوينها نظرية صادقـــة تقول بأن العمل الفني كائن حي .

فالحب ظاهرة اجتماعية ، لها جذورها من الظروف المحيطة بها . ولكن المؤلف يخلق هذه العاطفة بين وصفي وسهير ، فلا نحس بـأن امراً طبيعياً واجب الوجود سوف يحدث . ولا شك ان تجريد العاطفة عن ملابساتها النابتة في ارض الواقع ، يجردنا معها من التتبع الشعوري لنمو الظاهرة . ولست اجد للفنان عذراً في ان يفصل بين طبقة العاشقين وحبها . فالطبقة الاجتماعية — بمكوناتها المادية والمعنوية —

— هي الام الشرعية لكافة الظواهر الناتجة عنها . ويتميز الحب اذن بين الطبقات الشعبية ، عنه في الطبقات العليا .

وليست مشكلة الحب في ذاتها تعنينا ، وما نريده حقاً هو التعرف على التطور الاجتماعي لتلك الظاهرة عبر الطبقات المختلفة في صراعاتها المتباينة .

والعناصر المتشابكة بين الارض الاجتماعية للطبقة ، وافرازاتها الطبقية الخاصة، قد اذيبت وتلاشت ، ولم يبق للعمل الفني حيوية القلب النابض في الكائن الحي .

واول هذه العناصر الفنية هو المونولوج الداخلي . وقداستخدمه الفنان كمهندس لا يرى سوى الخط المستقيم . رغم ان المونولوج هو حديث سيكلوجي غير منظم . ولو كانت الاحاديث النفسيةالداخلية تجري على هذا النحو فيواقع حياتنااليومية، لتخلت علوم النفس من تأليف وتحليل عن واجبها الاول في تلمس الوحدة الدينامية فيما يعتري هذه المونولوجات عادة من تشويش واضطراب .

وقد بدا واضحاً في حديث وصفي الى نفسه « ص ١٤ — ١٧ » انه يحـــاول جاهداً اقناع منطقه الجاف بأنه لا يجب الزواج من حبيبته سهير ما دامت لا ترى شذوذاً خلقياً في ملاقاته عند النيل . كان الحديث يجري هكذا حسب معـــادلة جبرية ، او خطة مرسومة بعناية ، او نظرية هندسية تنتهي بالنتيجة المطلوبة . مها اعترض هذه النتيجة من صعاب وعراقيل .

وليس جديداً — كما قلت — ان الهمسات النفسية لا تأتمر بخط صارم مستقيم ، ولنا ان نتصور مدى التوتر والاهتزاز في احاديثنا الداخلية ، متى اتصل امرهـــا بالعواطف القلقة غير المستقرة .

ولم يقتصر خطأ الفنان في فهمه لطبيعة المونولوج على هذا العنصر فقط ، وانما تعداه إلى الربط الفني بين لوحات الفصل الواحد . اذ بينما تنتهي خواطر وصفيمع قدوم سهير ، لا نحس بأن هذه الخواطر قطعت بحضور العاشقة ، وانما نلحظ انها

« انتهت » فحسب ، وكأنها معزوفة موسيقية تنتني تلقائياً فور وصول القادم . وكأن الخاطرة لها دور على المسرح ينتهي عند بداية الدور الجديد . ولذا لم يكن لوقع المفاجأة — رغم انها على موعد سابق — اي اثر ، فيقول المؤلف بعد ان تقترب « وسرعان ما بدت سهير على رأس السلم ، وراحت تجوس الحديقة بنظرها هنية ، ثم نزلت في سرعة محاذرة ان يصدر منها صوت ، واستقبلها وصفي :

— تأخرت ... » .

وتخلو الصورة — على هذا النهج — من حرارة الموقف وحيوية التعبير ، لأنها تخلو من همزات الوصل التمهيدية النفسية . حتى اذا كان الوصل هو ان « تقطع » خطوات سهير خواطر حبيبها .

ومن خلال توالي الاحداث ، كان الحوار يغلب على هواية المؤلف الذهنية في اكساء الحديث رونق المداعبات العقلية ، كان يسأل وصفي حبيبته — مشيراً الى سليمان — « يا ستي .. ألهذا الحد تكرهينه » ؟ فتجيب « بل لهذا الحد احب غيره » (ص ٢٢) . وقد تبدو الصورة اللفظية جميلة حقاً ، جمالا مجرداً من نبض الحياة . ولكن الحوار في احيان كثيرة كان يفرض نفسه بطبيعة صادقة ، وتبرز الشخوص بدورها لحماً ودماً ، فلا تصبح رموزاً جامدة كقطع الشطرنج .

والتركيز اللفظي على الحوار ، يجرده من اهم سماته الفنية ، وهي نمو الاحداث نمواً حياً ، في حين ان التركيز النفسي يجرده من الميكانيكية التي من شأنها ان ترص الكلمات في بناء شاهق يتكامل كالهرم الاكبر . والحياة في واقعنا الانساني لا تتحمل هذه الآلية الصماء . واسارع فأنفي عن الواقعية في الفن ان ينقل الاديب حياتنا صوراً طبق الاصل ، وانما هو يتأثر بجزئيات الواقع وتتفاعل هذه مع حصيلته الثقافية ، ومن ثم يعود فيؤثر هو في الواقع بشكل كلي لا يقبل التجزئة .

والحوار بين الناس هو جزء هام في حياتهم . ولا يمكن تشكيل هذا الجزء في مخيلة الفنان دون العودة الى الواقع الحي . والواقع الحي لا يقبل اضطراباً لغوياً من شأنه ان يفسد التركيز الفني للحوار . والاستاذ ثروت اباظة يمسك بناصية اللغة العربية دون عناء . ولكنه تورط في « تعريب » اللغة الشعبية المحلية . فهو يجيد تارة حين تقول ام وصفي لابنها (ص ٢٥) : « اما انك بارد » ، ويقول وصفي (ص ٢٦) : « حسناً نعمل تجربة ، الذي يتكلم اولا ، يدفع للآخر خمسة جنيهات » وتقول الام « مرة اخرى » آه يا لئيم .. هات الفلوس التي اخذتها » . هذه التعبيرات جميعها هي تركيبات مصرية في رداء عربي . واذا كانت اللغة هي وسيلة واداة اولا واخيراً ، فما هو عذر الفنان اذا كانت لديه اداة اقوى تعبيراً عن مشاعره ، واكثر صدقاً في نقل خلجاته الينا . ثم يذهب فيتخير اداة اخرى – نقدسها تماماً – ولكنا نعترض على استخدامها في غير مكانها الصحيح . ولو لم يعرب المؤلف التعبيرات المصرية ، وتركها في قالبها الاصيل ، لجاءت اكثر صدقاً في تأدية وظيفتها ، واقوى تعبيراً عن مهمتها . وفي احيان كثيرة امتنع التعبير المصري على التعريب ، فاشتمل السياق على اضطراب لغوي ، ساعد على اهتزاز الصور او عدم وضوحها .

وغالباً ما يشكل الاضطراب في قوالب متعددة ، اذ يهجر اللغة تارة الى طريقة العرض ، ويتحول السرد القصصي تارة اخرى الى سرد مسرحي . يقول المؤلف (ص٢٩) : « يصبح الصباح فيندفع وصفي الى التلفون يطلب الى العاملة ان تصله بمنزل اسماعيل باشا مصطفى ، وبعد هنيهة يكون وصفي على موعد أن يلتقي بالباشا في منزله في الساعة الخامسة بعد ظهر اليوم ذاته » . وهذه الكلمات يصح ان تكون مقدمة مسرحية لأحد فصول الدراما ، ويتعذر على السرد القصصي ان يتقبلها ضمن نماذجه . وربما كانت التقريرية في الاسلوب ، كما في قول المؤلف

(ص٣٠) : « والتقت الرغبتان وان اختلفت البواعث والظنون » هي الوليـــدة الشرعية لتلك التقريرية في العرض ، وما تلاها من افرازات تابعة كأن يعلق الكاتب (ص٥١) : « وكيف لها ان تنسى » ؟ او (ص٣٥) : « ومن اين له ان يعلم » ؟ وحلت علامات الاستفهام هذه مكان الالتحام النفسي الدقيق بين الاحداث الصغيرة. وجرت ما وراءها مـــن مداعبات لفظية باهتة سرعان ما اصبحت خاطئة كقوله (ص ٥٦) : « كانت الافراح فيها مترعة خالصة لا يشوبها إلا الهناء والسعادة » . وبعد ان تخلو الحجرة بين سهير وزوجها ليلة الزفاف يعلق « وبدأت بها حيـــاة جديدة . جديدة عليها ، قديمة على العالمين منذ بدء العالمين » .

هذا التقرير في اللفظة والحوار والصورة وطريقة العرض، لا يصبح شيئاً مستهجناً في المقال الادبي حيث يتسع المجال رحباً امام المناورات اللفظية والمباريات البلاغية، اما في العمل الروائي ، فان البلاغة لهـا مفهوم آخر يتجاوز حدود العظات المنبرية الرنانة كما حدث ذلك من الفنان عند تقديمه سليمان إلى القراء في صورة الانسان الدنيء (ص٦٢) وكان يمكن للقارىء ان يكره سليمان هذا ويشمئز منه لو ان تلك المعاني السفلى اللاحقة به ، جاءت في صورة فنية لا تعرف التقارير الاخلاقية المباشرة. اما ان المؤلف ينعت أحد شخوصه بأقذر الصفات واحط المثل ، فـان القارىء لم يقتنع بهذه الثورة الكلامية – البلاغية حيناً – وتتبع الفنان في جولته مع سليمان ، فأيقن ان عداء متعمداً بينهما هو الذي يصف سليمان حين يجلس بأنـــه « انحط على كرسيه » (ص ٦٥) . وحين يختلي بزوجته ويغازلها ، نجدها تحدث نفسها بكلمات لا يمكن صدورها إلا عن المؤلف نفسه (ص٧١) وحين يغضب يثور الكاتب « لان الغضب لم يكن في طبيعته ، فان الغضب صديق للكرامة والعياذ بالله ، وهو رجل الف الا يغضب كما الف البعد عن الكرامة » (ص٩٠) .

ولا علينا ان يكون احد شخوص الكاتب بخيلا او نذلا او دنيئاً ، وانما الذي

يعنينا هو الموضوعية في التصوير ، فلانحس ان للفنان مصلحة في تشويه هذه الشخصية او تلك . وهنا لا يمنع ان يكون للكاتب موقف ما . ولكن هذا الموقف لا يتضح من خلال تقرير اسود ، وانما من خلال الموقف العام للعمل الفني ذاته .

والاستاذ ثروت اباظة لا يعرف الموضوعية في التصوير على انها عرض محايد لسير الاحداث ، وانما هو يصف الزيجات الثلاث التي تمت من زاوية خاصة تعنيه (٥٦ — ٦٧) ، ومن ثم فقد جاء استعراضه لزفاف عبد البديع افندي ، والست سهير ، والاستاذ وصفي ، استعراضاً صحفياً يعتمد على ذاتية المحرر لا على موضوعية الفنان. وقد بلغت هذه الذاتية مداها ، عندما جرى ذلك الحديث بين وصفي وسليمان لأن الاخير في حاجة شخصية الى درجة او ترقية ، فما كانت الزيارة إلا درساً في الاخلاق حتى ان الكاتب يقول على لسان وصفي (صفحة ٩٩) : « لقد جعلتني القي خطبة طويلة » وهو احساس قوي بالازمة ، وبلورة لاخطاء التقريرية الفنية ، وموقف الكاتب الحاسم من سليمان .

وكانت النتيجة الحتمية لهذه التخطيطات الذهنية ، ان يغفل المؤلف بعض التفاصيل الهامة ، ويصر على دقائق صغيرة تافهة لا تخدم هدفاً معيناً .

غير ان لقطات سريعة بلغت حد الروعة اثناء السياق التعبيري . فبعد ان زفت سهير ، بكرت في صباح زفافها الى الشباك المطل على باب البيت والشارع ، وكان عم ادريس يصلي وقد وضع بجانبه موقداً من الفخار اشتعلت فيه النار « ورأت سهير النار تشتعل وتكاد تلتهم العيش ، فما يملك عم ادريس إلا ان يخرج من الصلاة بغير انتهاء ، بل انه حتى لا يستأذن ربه في الخروج من ساحته بأن يلقي السلام على الملائكة الذين يحفون به وهو قائم . لا يفعل شيئاً من هذا ، بل هو يترك الصلاة في جزء عاجل وينكفيء على النار ، يختطف منها العيش قبل ان تلتهمه » (صفحة ٧٣) .

ومثل هذه الصور في مكنتها ان تصبح بناء تعبيرياً يلتزم الموضوعية والحيدة ، ولا يضطر الى التقريرية والخطابة .

وينتهي هذا الجزء من الكتاب ، بعد ان تزوج الجميع ، واعطوا للدنيا جيلا جديداً .

تنتهي هذه الفصول الثلاثة عشر ، دون ان يربطها ببقية الكتاب سوى صفحة بيضاء كتب عليها المؤلف بخط كبير « ... ومرت الاعوام » .

ويبدو ان هذه الاعوام التي مرت لم تكن خصبة الاحداث ، حتى ان الكاتب يهملها تماماً . ويشدنا ثروت اباظة ثانية إلى ثلاثية نجيب محفوظ . فرغم ان مؤلفها قد عانى في تصوير ثلاثة اجيال ما عاناه ، إلا انه لم يسقط فترة زمنية قصيرة اوطويلة، واعيا بأن الحدث الدرامي لاينمو نمواً حياً إلا إذا تكاملت الظروف الخارجيةمن امتدادات زمنية وغيرها من تطورات المجتمع المادية والمعنوية .

وحين كتب ثروت « ومرت الاعوام » كان في الواقع هارباً من ارساءالجذور الواقعية للاحداث القادمة . حتى اذا أقبلت أحداث الجيل الجديد لم نعثر لهـا على اصول علمية ، إلا إذا اعتبرنا البيئة الوراثية وحدها – معزولة عن كل ما يحيطها– هي الاصل الوحيد لكافة الظواهر التاريخية !

ترك المؤلف اذن مجتمعه بما فيه سهيروسليمان وهند ووصفي وسميحةوعبدالبديع تركهم جميعاً ، حتى يشب اولادهم ليكملوا القصة . ولست أدري هـل توقف المجتمع ايضاً عن سيره ترضية للفنان ، ام انه لم يعبأ بغير قوانين تطوره ، ونواميس بقائه . كل ما ادريه ان طريقين كانا مفتوحين امام الكاتب : اولهما الا يصطنع فجوة زمنية بين نصفي القصة ، ولا يوهمنا بأن فراغاً زمنياً يمكن ان يوجـد في عالم البشر ، ومن ثم تمضي روايته في خط سيرها الزمني والاجتماعي الى نهايته . وثانيها – وهذا هو الارجح وزناً – ان الكاتب اثقل على نفسه بتلك الفصول

الاولى . اذ كان في استطاعته ان يستغني عن وجودها ، بعرض خطوطها الرئيسية من خلال المحور الدرامي لبقية الرواية .

إلا ان الطريق الاول قد سد امام الكاتب حيث ان الرواية خلت منذ بدايتها من الخيط الرئيسي للشبكة الدرامية للعمل الفني . فالخيط الذي بدأ مـن الفصل الاول كان من القصر والضعف والوهن ، لدرجة لا يتاح معها اكثر من الاحداث الموازية له . الخيط لم ينقطع اذن في نهاية الفصول الاولى ، وانما كان قصيراً بطبيعته فانتهى . واي اتصال يتم بينه وبين الاحداث الجديدة هو اتصال مفتعل ، لأن خيطاً درامياً جديداً قد ظهر ، وليس امتداداً للخيط الاول . واذا تم نجاح الالتحام المتكلف ، فانه يصبح كنجاح سيدة ماهرة وصلت بين ثوب من قماش معين ، وقطعة من قماش جديد .

*

تروي الفصول التالية من القصة ما عاشه الجيل الجديد مـن اخلاقيات مجتمعه ، وتأثير هذه القيم في اتجاهاته الفكرية .

ونرى تبعاً لذلك ان « السيد » ابن عبد البديع افندي ينضم لجماعة الاخوان المسلمين ، فيعظ أقرانه بالمسجد ، ويراود « ناعسة » عند الدرة .

وفوزي شاب فقير يعمل في خلية سرية تناهض النظام القائم . واحمد وهنـاء – ابنا سهير – يستهويها فوزي ، ويستميل عطفها على ميوله السياسية .

وجعفر – ابن وصفي – يحنو على السيـد ويناوىء فوزي ، ويمقت اهدافه الثورية .

وحسام – ابن سميحة -- يحب هناء ، ولكنها تعرض عنه الى فوزي .

ونلحظ ان السمات الفنية في الجزء الاول من الرواية قد غلبت الوانها التقريرية على الجزء الثاني ، فلم نشم رائحة الارض التي أنبتت فوزي ، باتجاهه السياسي وميوله

الثورية ، ولا ندري أسباباً واضحة لعطف ابني سهير على هذه الميول والاتجاهات .
ولا نعتقد ان ولع ابيها بالمال وتقتيره عليها بسبب اعتزالها مظاهر الغنى ولجوئها
في احضان مذهب يتخذ من الصراع الطبقي دعامة لفرض سلطانه الفكري والاجتماعي .
ذلك لأن المثل والقيم والمعنويات – مهما تباينت – فانها تنبت من ارض الواقع
الصلبة ، بكل ما يحيطها من ظروف وملابسات ، لا تدع منفذاً للشك ، في ان
الفكرة الاجتماعية وليدة النظام الاجتماعي القائم . واستجابة المرء لهذه الفكرة او
تلك ، انما هي نتيجة حتمية للتفاعل بين حصيلته الثقافية والبيئية والتاريخية ، وبين
طبيعة تلك الفكرة والواقع الاجتماعي الذي أنبتها .

وهنا يرتد القارىء لا شعورياً الى « سكرية » نجيب محفوظ ، حيث نلتقي
بأحمد اليساري المتطرف وعبد المنعم اليميني المتطرف . ونكتشف ان المؤلف قد
انبتها من ارض اجتماعية محددة المعالم . هي الطبقة البورجوازية الصغيرة . موضحاً
كافة الظروف الثقافية والاجتماعية والاقتصادية المحيطة بكل منها ... حتى اننا في
النهاية ، نقتنع بالطريق الذي مضى فيه احمد ، والطريق الذي سار فيه عبد المنعم ،
ولا نحس بأدنى افتعال حين تخير كل منهما سبيله ، رغم الاختلاف الحاسم بين
الطريقين .

وشيء من هذا لم نحسه في « قصر على النيل » .. كانت الشخوص تتصارع
والاحداث تتشابك ، دون مبررات جذرية او منطق معقول . بل على العكس
كنا نرى هذه العشوائية في نمو الاحداث ، تترك الاثر النقيض . فاذا وقعت هناء
في هوى فوزي ، لا حباً وهياماً – كما ندرك من احاديثها المشتركة – وانما غراماً
بالمذهب الجديد ، حتى ان الامر يصل بينهما الى الطلاق ، لان فوزي لم يطبق
نظرياته العلمية على حياته الخاصة – اذا حدث ذلك احسسنا مدى الفدائية بين اضلع
الفتاة الغنية نحو المذهب . غير اننا نفيق من هذه الحساسية في دهشة عندما تهجر

هناء افكارها دون اية اسباب ! وهكذا اعتنقت تلك المبادىء بلا مبرر ،وتركتها بلا مبرر ايضاً . وهذه نتيجة طبيعية لمسنا آثارها في بقية الشخوص ، لا سيما احمد الذي ارتد عن آرائه فور دخوله السجن . واصبحت الصفات الشخصية الفردية الرديئة العالقة بفوزي ، وقضبان السجن ، وتحقيقات النيابة مع احمد ،هي الحيثيات الكافية — لدى المؤلف — لأن تحكم على مذهب ما بالاعدام !

وعلى هذا النمط دارت مناقشات الفنان ، لآراء شخوصه وافكارهم . في سذاجة العاطفة ، وخلو مقدرته الايديولوجية من التعرف على قيمة هذه الافكار في تغيير المجتمع .

الا ان الكاتب قد تفادى — منذ البدء — ان يصور هذا المجتمع في وضعه آنذاك ، واكتفى بقوله ان هذا المبدأ ضار بالتقاليد ، وذاك المبدأ خليق بأن يعيش . وقد سيطر هذا المنهج على ذهنه تماماً ، فلم يدع لنا فرصة ان نعايش ذلك المجتمع وقيمه ومثله واخلاقياته ، حتى نكون مهيئين فنياً لقبول الموقف العام للكاتب اورفضه . ولكن الاستاذ ثروت اباظة شاء ان يحرك آراءه وشخوصه وافكاره في صحراء بعيدة لا ندري من خفاياها شيئاً . وتاهت — بالتالي —خيوط الرواية ، وتناثرت قطاعاتها ومراميها ، واصبحت التجربة الكبيرة مفتتة مجزأة لا تربط بينها وحدة درامية او خيط فكري موحد . واصبح هذا الجزء الاخير مجموعة من الاقاصيص المتتابعة . ويتضح ذلك بجلاء من الفصل الرابع عشر حيث تطالعنا قصة الشيخ سيد مع مومس القرية « ناعسة » (صفحة ١٣١ — ١٤٦) ولو عزلنا صفحات هذه القصة عن بقية الكتاب،لما شابها شيء على الاصلاق . بل لوضعنا ايدينا على قصة رائعة في أدب القصة القصيرة ، اذ نلتقي في قطاع انساني ضيق ، وبلمسة فنية سريعة ، مع القسمات الاجتماعية والروحية لهذا الانسان « سيد » الذي يمثل اتجاهاً اجتماعياً معيناً . وهذا مثل يقدمه الكاتب بنفسه لما يجب ان يكون

عليه الفنان اذا تصدى بنقده مذهباً سياسياً او اجتماعيـاً . فنحن لا نطلب اليـه ان يقدم لنا بحثاً علمياً في الاجتماع او الاقتصاد ، وانما تتجاوز مهمته هذه الوقفة اليسيرة الى وقفة اشد منها واصعب ؛ وهي معاناة وتمثل هذه الآراء وتلك ، ثم نقدهـا – فنياً – بطريقة لا نحس معها ، بالتقرير او الخطابة ، ونحس من طريقة العرض ذاتها باجابة على هذا السؤال : اين يقف الفنان ؟

وإذا امسكنا بشمعة ، وبحثنا عن مكان صاحب « قصر على النيل » فاننا لن نتعب كثيرا ، لانه داخل القصر !

فما هذا التقليل المتعمد من شأن سليمان الا لانه « فقير لا يملك سوى ثلاثـين فداناً » وهذه المساحة من الارض هي « لا شيء » عند المؤلف (صفحة ٩٠) .

وما هذا التحقير من شأن فوزي الا لكونه فقيراً لا تعرف امه كيف تناسب ابنة الباشا ، اما والده فيعرف مكانه جيداً ، ويتضاءل جسده حتى يشل .

وإذا حان مدعد زواج عبد البديع ، واغرى احلامه بعشرين جنيهاً من الباشا ، فان المؤلف يغمره بكرمه ، او بكرم الباشا الذي يقدم اليه دفتر الشيكات قائلا (صفحة ٣٦) :

– طيب .. اكتب امراً الى نفسك ان تصرف خمسين جنيهاً وتتزوج بها .

ولست اظن ان الطبقة الاقطاعـية خالية من هؤلاء الكرماء ، ولكن نسبة هؤلاء من القلة والندرة بحيث لا تدع انساناً يبلغ في وصفها حداً مزعجاً كهذا .

والاستاذ ثروت لا يغفل كفاح الشعب ضد الاحتلال ، ولكن من زاويـة طبقية خاصة ، فوصفي باشا حين ينزل عند قارب غرامـه ، ينسى « انه النائب الخطير الذي يهتز الوزراء من نقده ويرجف اعداؤه من هجومه ، ونسي احد هاته الرموز (القليلة) التي يتمثل فيها جهاد شعبه ضد الاحتلال » .

ولا اعتقد – ثانية – ان الطبقة الاقطاعية خلت مـن المناضلين والمكافحين .

ولا اعتقد ، في نفس الوقت ، ان كفاحهم بلغ هذا الحد البطولي او الخيالي الذي صوره ثروت اباظة، وقال انهم «القلة» الوطنية في تمثيلها النضال المصري ضد الاحتلال.

كلا يا سيدي .. ان رموز كفاحنا ، لم تزهر يوماً في حديقة الاقطاع !

ولا يتركنا المؤلف لحظة ، دون ان يؤكد كرم هذه الطبقة على « عبيدها » الفلاحين . وكيف لا اذا كانت تفسح لابن كاتب العزبة مكاناً في القصر حيث يقضي سنوات الجامعة (١٥٥) . وكيف لا اذا كان الفلاحون انفسهم يعترفون بذلك . لقد اراد « السيد » ان يقتل غريمه « فوزي » لولا ان « سمعة » سيدته « هناء » كانت تزجره (وفاء المعترف لهؤلاء بالفضل لهؤلاء القوم الذين يهدون له اسباب الحياة – صفحة ١٨٠) .

هكذا يصر المؤلف على ان الاقطاع يوفر لعبيده اسباب الحياة . ومن هنا جاء اصرارنا بأن هذا القصر يتعذر وجوده على النيل . انه احد القصور التي تبنى — بعد اكلة دسمة – في الهواء .

« الدّيك الأحمر »
بين القرية والمدينة

رغم ان مولد الرواية في ادبنا الحديث قد سبق مولد القصة القصيرة ، إلا اننا نكتشف حقيقة هامة ، وهي ان الرواد الاول للاقصوصة ينتمون الى جيل الرواد الاول للرواية . هذا الجيل الذي لم يعثر في قوالب التراث العربي على شكل ادبي يحتوي تجاربه الجديدة ، فآثر الانعطاف نحو الآداب الاوروبية ينشد بغيته ، وسرعان ما وجدها في الرواية اولا ، ثم في القصة القصيرة .

وربما كانت حالة الاستقرار النسبي التي رافقت تاريخنا في بداية القرن العشرين ، ربما كانت السبب الرئيسي في نجاح الشكل الروائي وقدرته على امتصاص تجارب هذه المرحلة اكثر مما نراه في القصة القصيرة التي لم تتمكن آنذاك من استيعاب واقعنا بدرجة كافية . ولم يكن العيب كامناً في طبيعة القصة القصيرة ، وانما هكذا شاءت ظروف حياتنا المستقرة ان تلائم شكلا ادبياً آخر تتمدد فيه بطمأنينة وحرية .

غير ان سمة بارزة في ادب تلك الفترة ، اشتركت فيها جميع الاشكال الادبية على السواء . وكانت هذه السمة مظهراً هاماً في نقطة التحول التي عاناها ادبنا في مرحلة التأثر بآداب الغرب . فلقد تأثر ادباؤنا الرواد بما التقت به عيونهم في نماذج الفنون الاجنبية ، واغفلوا في غمرة الانكباب على هذه الفنون ، ان يربطوا بين الشكل الادبي وعصره الاجتماعي حتى يقع اختيارهم على الشكل الاكثر مواءمة لعصرهم ومجتمعهم . ولذلك جاءت اعمالهم الاولى تفتقد روح الاصالة المبدعة وتفوح منها رائحة النقل الساذج .

ومع ذلك ، كانت الرواية اقل تعرضاً لبوادر الازمة في القصة القصيرة . وها نحن للآن نجد فروقاً ضخمة بين انتاجنا الروائي الاول ، وما صاحبه من محاولات في ميدان القصة القصيرة على يدي تيمور والبدوي وحقي وبقية ابناء جيلهم حيث نرى بصمات تشيكوف وموبسان على انتاجهم واضحة .

ولا شك ان الاجيال التي تلت هؤلاء قد اثبتت وعياً بالتراث الانساني يختلف عن وعي سابقيهم . اذ نجد في اعمال يوسف ادريس والشاروني وعبد الرحمن فهمي دراسة جادة لمجتمعنا — في مختلف قطاعاته — لم تتوفر لجيل الرواد . ونجد شيئاً آخر اكثر اهمية هو ان مجتمعنا كان قد بدأ يتمطى من رقدته الطويلة ، واتخذت يقظته الجديدة طريقها الى مداخن المصانع تارة ، والكفاح الفردي الضيق تارة اخرى ، واصبحت انفعالاته السريعة المتلاحقة التي تتناسب طردياً مع تعقد الحياة الحديثة في حاجة ماسة الى شكل ادبي تتسع امكانياته الفنية لملامح هذه الثورة . وكان طبيعياً للغاية ان تتقدم القصة القصيرة في خطوات واثقة من اهليتها لهذا الدور . ولا شك انها اثبتت نجاحاً باهراً تتفاوت درجاته بين ابناء الجيل الواحد . على ان هذا النجاح لم ينج من الشوائب فنلمح امتداداً لمدرسة النقل والاقتباس والتأثر — هذه الصفات التي فرضتها على جيل الرواد ظروف شاقة مريرة تمثلت

اساساً في انهم يحرثون ارضا بكراً – ولا نكاد نحظى بأقصوصة مصرية تخلو من هذه الشائبة إلا من محاولات نادرة نتبينها في اعمال شكري عياد وعبد الرحمن فهمي على قلة انتاجها .

ولست اقصد بالاقصوصة المصرية – في الشكل والمحتوى – ان ننأى عن مقومات هذا الفن كما عرفناه على يدي الغرب ، فهذه عودة خلفية لا ريب ولكني قصدت ان وعينا العميق بالاشغال الفنية في ادب العالم ، يعصمنا من عملية «النقل» هذه ، ويقفز بنا الى مرتبة الخلق . فبدلا من ان نشم عرق تشيكوف او جوركي او سارويان (في لقطة ، او اختيار زاوية ، او تجسيد شخصية) ينبغي ان نستفيد من تجارب هؤلاء العظام في اثراء طاقتنا المبدعة ، وان نحاول جهدنا في تقديم ذاتنا لا ذات الآخرين .

ثم اقبل جيل جديد من الادباء الشباب عاشوا – وما يزالون – مرحلة دامية في تاريخ مجتمعهم ، بل وفي تاريخ العالم . ذاقوا مرارة العلقم في وجداناتهم الممزقة وهم يعانون – مع شعبهم – حياة قلقة معذبة تضنيها قساوة الانتقال من راحة الغفلة والطمأنينة الى اضواء الحضارة الصاخبة . احسوا بضراوة الدوامة التي تدور فتغير معالم الحياة الانسانية من حولهم ، فاصطبغت احلام بعضهم بلون مأساوي حاد ، كان تعبيراً صادقاً عن ظلمة الرؤية التي حالت بين بصائرهم وبشاعة الواقع المر . وغاص البعض الآخر الى اعماق المأساة ، لعلهم يعثرون على ومضة امل .

والى هذا الجيل ينتمي القصاص فاروق منيب ، فنلمس في اعماله كافة التفاصيل الصغيرة الصانعة للمأساة ، ونتتبع آثار الخطوة التاريخية الرائعة التي خطاها جيله من خلف اسوار مدرسة النقل والاقتباس والتأثر الى عتبات المدرسة الخالقة بحق ،بكل ما يصحب هذه الخطوة من مشاق وآلام وجراح . هذا لو اردنا التعميم في تمهيد الحديث عن مجموعته القصصية الاولى « الديك الاحمر » . اما اذا شئنا التخصيص ،

فاني اجرؤ على القول بأن الفنان صاحب هذه المجموعة ، هو اول من قدم لنا القرية المصرية في ادبنا الحديث ، رغم تقديرنا للاعمال التي سبقته في هذا المجال منذ صدور زينب للدكتور هيكل الى ظهور « الارض » لعبد الرحمن الشرقاوي .

ولنبدأ جولتنا مـــع الاستاذ فاروق ، حيث نلتقي بالطبقة المتوسطة الصغيرة سواء في القرية او في المدينة ، فنحاول ان ننفذ مع الفنان ومـن خلاله الى جوهر حياة هذه الطبقة ودلالاتهـا . واول قصة في الكتاب وعنوانهـا « الصورة » تحمل بعضاً من هذه الدلالات . ان عبد المقصود افنـدي كاتب المحكمة امضى عشرين عاماً في وظيفته الصغيرة بلا علاوة او ترقية ، ورغم ذلك فهو يشرب المر والعذاب على يدي الباشكاتب . لذلك اثر وعلى تراكم الاحداث العادية في حياةعبدالمقصود حتى امس ، يحدث هذا التغير الطارىء في سلوكه فيقرر ان يسجل احدى لحظات عمره في صورة للذكرى . وليكن سيداً لهذه اللحظة ، فيبدو كالباشكاتب في عظمته وجبروته ، ولتظهر زوجته في صباهـــا الذاهب ، وليرى اطفاله كما ترسمهم احلامه . وتعلو وجوههم جميعاً بشاشة الرضا والسرور حتى اذا اراد المصور ان يعدل من وضع زوجة عبد المقصود فيرفع ذقنها قليلا ثار الرجل عليه ثورة كبيرة ، ولكن الهـــدوء لا يلبث ان يعود ، وتلتقط الصورة . ويفاجأ الزوج في الصورة بتجهم زوجته وعبوسها واعوجاج فمها رغم المحاولات التي بذلها طيلة اليوم في اضفاء روح البشر عليها . وسرعان ما يصيح احد الاطفال في سذاجة « بابا . . بابا . . البنطلون طالع مقطع في الصورة يا بابا » . ويتضايق عبد المقصود افندي .. الا ان ضيقه يتبخر ذات يوم حين يعاود النظر في الصورة فاذا به يرى شيئاً جديداً لم يلحظه من قبل « صحيح انـــه خرج بالصورة كالمسلوخ.. وصحيح ان امرأته ظهرت حزينة مستاءة كعادتها .ولكن اولاده الصغارظهروا وهم يضحكون يعلووجوههم البشر والفرح » .

والقصة كما ترى « لحظة » معمقة في حياة موظف صغير عاش عمره في طاحونة قاسية لا ترحم هي الوظيفة الحكومية . ولم تكن هذه « اللحظة » مفاجأة بلا مبرر لأنها — في واقع الامر — بلورت حياته كلها التي تراكمت جزئياتها الصغيرة على كتفيه خلال عشرين عاماً . فجسدت لنا ملامح العـذاب والالم والضنى ، وبقية الخطوط الرفيعة في كيان هذه الطبقة الممزقة .وان كان الفنان— في سبيل ذلك— اغفل الترابط الانساني بين ابناء الطبقة الواحدة ، فالموظفون — بما فيهم الكاتب — يعيشون محنة واحدة (وان تفاوتت درجاتها) فكان لعبد المقصود افندي ان يحقد على الباشكاتب ، ولكن ليس الى الحد الذي صوره المؤلف ، والذي هيأ لنا انهما من طبقتين منفصلتين . وتبدو هذه الظاهرة مرة اخرى في قصة « انسان » حيث يقدم لنا الفنان « باشكاتباً » رهيباً آخر ، يستحيل الى قطعة ذائبة من الانسانية عندما يموت احد الموظفين اثناء مجيئه برفقته الى الديوان صباحاً . هنا اكد فاروق ما سبق ان لاحظناه في القصة السابقة : الباشكاتب يكاد يكون شيئاً بعيداً عن طائفة الموظفين وآلامهم ، فلا تحرك وجدانه نحوهم سوى هذه المأساة العـــاطفية المحضة « التي تمثلت في موت احد زملائه في الوضع الاجتماعي السيء الذي يظللهم . ورغم انني اعرف ان بعض الموظفين الصغار حين يرتقون الى مستوى الباشكاتب ، تلازمهم العقد ومركبات النقص ، فيستغلون منصبهم الجديد في الاستعلاء على زملائهم إلا ان هذه اعراض فردية طارئة لا تسهم ابـــداً في تجسيد النموذج الواقعي او الشخصية الحقيقية لأحدهم . لأن الدور الاساسي للكاتب هو الكشف عـن اعماق الشخصية ، لا الوقوف عند حدود المظاهر السطحية فحسب . لذلك نحن نتعاطف كثيراً ، وبحرارة مع صورة « الدرملي » التي قدمها لنا فاروق عن هذا الانسان الذي يتجرع مأساة حب مـــع كؤوس الخمر ، فاذا ركب الاوتوبيس نفر منه الركاب اول الامر ، ثم يتعرفون على سر تعاسته ، فيشفقون عليه ، ويقفون الى

جانبه ضد المفتش المفاجيء الذي اصر على تسليمه للشرطة لفقدانه التذكرة . نحن نتعاطف مع الدرمللي ونأسى له ، ولكنا لا ننفذ الى شغاف قلبه الجريح لنمسك بالمفتاح الحقيقي الذي اغلق عليه باب عاطفته . كانت هذه التجربة الخصبة جديرة بأن تلهم القصاص الاسباب العميقة لتعقد العلاقات العاطفية في مجتمعنا بصفة عامة ، وبين افرادطبقة الدرمللي بصفة خاصة . ولكنه اكتفى بأن عرض لنا النموذج من الخارج ، وأوقفنا عند أسوار التعاطف والشفقة والتأسي ، ولم نتجاوز هذه الوقفة اليسيرة إلى التأمل والتأني والكشف . لم يدع – مثلا – واحداً من الركاب يدفع للدرمللي ، فنحس ان التجاوب بينه وبينهم لا ينقصه الوعي بحقيقة الازمة، وكان ينتقل هذا التجاوب الواعي تلقائياً الى قلوبنا ووعينا، فننتقل نحن بدورنا من مرحلة التعاطف السلبي الى مرحلة التعاطف الممزوج بالفهم والإدراك . وهكذا جعل ايضاً الدرمللي يلخص مأساته العاطفية قائلا « كده يا خديجة ... تسيبيني كده يا خديجة .. مش عيب » ، فلو انه اكمل « لطشها مني الواد الموظف » مثـــلا [1] لأوحى الينا بالجذور العميقة للمأساة .

واعود الى نهاية قصة « الصورة » ، بعد ان مرت الايام ولاحظ عبد المقصود فجأة ان اطفاله الصغار يضحكون رغم ملابسهم الممزقة وتجهم والدتهم وعبوسها . ان معقولية هذه النهاية فقدت اهميتها ودلالتها منذ « قررهـا » لنا الكاتب بقوله

---

[1] لا ينبغي للناقد ان يقترح شيئاً على الفنان . وانما اردت ان اوضح اننا حين نطلب الى الاديب ان يضع ايدينا على الجذور الموضوعية لنماذجه ، فان هذا لا يعني ان يقدم لنا بحثاً في الاقتصاد والاجتماع والتاريخ ، ولا يعني ايضاً ان يحول الاقصوصة الى رواية . وما ننشده هو ان « يصور » دلالات هذه الجذور « الموحية » بها والكاشفة عنها من خلال اشكال الحياة اليومية في اسلوب فني !

« لقد خرجوا جميعاً كما كانوا في الحياة انقياء وسذج .. لا يعرفون إلا المرح والحب ، حتى ولده الذي خرج بنطلونه ممزقاً افتر ثغره عن بسمة منتصرة » التقى هذا (التقرير) مع الانفصال الزمني بين شطري التجربة ، حيث ان ملاحظة الاب الاخيرة حدثت بعد ايام من التصوير ، فأحسسنا بهذه النهاية وكأنها مفروضة على القصة ، او خارجة عنها ، او مسبقة عليها . فلو ان احد الطفلين قد اشار اخوه الى بنطلونه الممزق ، لاستطاعت القصة ان تنجو من التقرير والانفصال الزمني معاً .
ومع ذلك فان سؤالا يظل امامنا معلقاً : الى اي مدى يقتنع المتلقي بقوة هذه الإيماءة التي ارادها الفنان حين جعل – الطفلين – رغم بؤسهما – يضحكان في الصورة ؟ ان الانطباعة السريعة لهذا المشهد هي الشعور بالراحة والإيمان بالمستقبل السعيد ! فهل يمكن لمثل هذا الشعور الذي نجح الكاتب في توليده بنفوسنا فعلا . هل يمكن له ان يتبلور في شحنة عاطفية تدفعنا للعمل من اجل هذا المستقبل ؟ انني اتخيل نهاية القصة في اللحظة التي لمس فيها المصور ذقن الست نفيسة واشتعلت الثورة في كيان عبد المقصود ، فلا احس بالراحة ولا يخطر على ذهني ما استشعرته في النهاية الموضوعة من مستقبل سعيد . ولكني احس احساساً عميقاًبأساة هذهالاسرة، بل هذه الطبقة ، وهي الدلالة الرئيسية التي أرادها الكاتب .

ولكن يبدو ان هذه ليست ظاهرة عرضية في ادب فاروق منيب . انهاتشكل احيانا منهجه في التعبير . اذ تراه يرسم لنا في « حفنة تراب » صورة حزينة لمشاعر ابن يسير في جنازة ابيه المتوفي . وبعد (ايام) يقول « شيء واحد جديدبدلحياتي فانقلبت رأساً على عقب .. لم اعد حزيناً .. واشرقت الحياة في وجهي بعد طول افول . فعندما دخلت احدى غرف بيتنا العتيقة لاحظت صورة ابي المعلقة على الجدار ، صورة ابي في مقتبل شبابه بوجهه الابيض الناصع وعينيه الواسعتين وقامته الطويلة . وفجأة تطلعت الى صورتي المعلقة بجوارها على الجدار ايضاً واعترتني

الدهشة ، فلا تكاد صورة ابي تختلف عن صورتي شيئاً . فصدري عريض وعيناي واسعتان ، حتى البروز الذي يرقد اسفل جبهتي لاحظته في صورة ابي ، حتى انفه المدبب الطويل كان ينطبق على انفي تماماً . وعندئذ سرت في جسدي راحة مفاجئة عارمة اشعرتني بالفرحة والامل » . ثم (يقرر) : « فأبي لم يمت ، انه يعيش في كياني كله ، في صدري العريض وعيني الواسعتين وفي البروز الراقد اسفل جبهتي ، بل وفي كل ذرة من دمي » . ولست اريد ان اناقش قضية فلسفية كمشكلة الموت مثلا ، وكيف حاولت الاجيال التي نفضت عنها اثواب الخرافة والاحلام الميتافيزيقية ، كيف حاولت ان تعزي نفسها بطرق شتى فقالت – كما يرى الاستاذ فاروق – بأن الانسان لا يموت ما دامت هناك دفاتر للمواليد ! لست اناقش هذه القضية وانما استرعى انتباهي التشابه الغريب بين نهايتي قصة « الصورة » و « حفنة تراب » فالنهاية هنا ليست امتداداً حتمياً ينشأ بالضرورة من التكوين الحي للتجربة . لأن المشاعر الحزينة والاحاسيس الملتاعة ، لا يمكن بحال ان يتولد عنها هذا الفرح المفاجيء لمجرد ان رأى الابن صورته تشبه صورة والده المتوفى . لذلك اضطر الفنان الى عملية (الانفصال الزمني) بين شطري التجربة فذكر ان هذه الملاحظة حدثت « بعد ايام » كما اضطر الى التقرير حين قال « ابي لم يمت ، انه يعيش في كياني كله .. الخ » .

*

اذا عدنا مع فاروق منيب الى القرية ، لالتقينا بأخصب تجاربه واروعها على الاطلاق . فلقد احسست معه بأن هذه هي ارض الام . منها تشكل احلامه الغنية بحب الإنسان ، ويتفجر وعيه النابض بآلام البشر وظروفهم السيئة . هكذا نلتقي مع محمدي افندي المدرس الذي يمتنع مقهوراً عن عقاب احد التلاميذ ، ففي طريق عودته سيسحب من دكان والد التلميذ تموين البيت « عالحساب » . وهناك

الام التي باعت كل ما لديها : الدجاجات الاربع والبطة والديك الاحمر ، لتضمن لابنها دخول المدرسة بعد عجزه عن دفع المصروفات ، على ان قصة « القمح » تتبوأ قمة اعمال فاروق التي صور فيها القرية المصرية . فقد حدد لنا بوعي وعمق نافذين ابعاد ريفنا وجوهر مأساته . اننا نرافق شحاته ابن الناس الطيبين الذي ما يزال لجده مقام يتبرك به اهل القرية . نرافقه منذ سمعنا ـ نحن والخفير عبد الغني ـ ضجته مع امرأته ، الى ان تسلق حظيرة الحاج الغولي ليأخذ شيئاً من القمح الذي حصده بيده ، ثم داس على ذيل الكلب النائم ، فتمزق سكون الليل بنباحه المتواصل ، وتعالت اصوات الاهالي تهتف لمسك الحرامي ، واجفلت عيونهم حين رأت ابن الناس الطيبين ! واصر الحاج الغولي ان يذهب به المركز . وما ان جاء العمدة حتى صمت الجميع ، وارتضوا قراره بعقد مجلس لمحاكمته . وفي اليوم المحدد « راح الحكام يفدون في ملابسهم الفضفاضة ووجوههم التي كاللبن الحليب . لم يكن هؤلاء الحكام ككل من في القرية ، بل كان لهم سطوة وجبروت . وما كان احد يستطيع ان يمر امامهم وهو يركب دابة . كان هؤلاء ممن يمتلكون الطين . وما كان احد يثني على كلمتهم فهي الاولى والاخيرة » . وبعد شرب القهوة وتبادل النكات نهض العمدة علامة الانتهاء من الجلسة (!!) وهو يقول ببساطة مذهلة « الواد شحاته يدفع خمسة جنيه » ووقف مرافقوه « وانطلقت حناجرهم البالية في آن واحد : كلام العمدة ماشي » وتضيع صيحات شحاته « منين اجيبهم » بين الضحكات وتبادل النكات .

ونحن لا نصاحب شحاته وحده . اننا نرافق معه عبد النبي الخفير ، الشخصية الكاريكاتورية التي سخر بها المؤلف من تعاسة الانسان حين تصوغه الظروف المحيطة به في هذا القالب الآلي تقوده حركات ميكانيكية بلهاء . فلو اعتبرنا عبد النبي اطاراً جامداً لصورة القرية ، لاتضحت امامنا دقائق هذه الصورة في قسمات

شحاته الذي لم تعصمه تركة اجداده من السمعة الطيبة ، ولم تحل بينه الاخلاقيات الموروثة وبين الاحتجاج العفوي التلقائي على معاناته المريرة لوضعه السيء . ثم تبلغ سخرية الفنان ذروتها ، فيجعل من الجناة قضاة للضحية ! وهكذا تتكامل عناصر المأساة وتتشابك معالمها ، لتهدينا في النهاية لوحة حية رائعة ، تتميز عن قصة اخرى ممتازة هي « جاموسة عبد الرسول » . فرغم ان تجربة هذ القصة كبيرة للغاية ، إلا ان الصفحات التي حدثنا فيها المؤلف عن الخاصة الملكية وارهابها للفلاحين جاءت منافية للاصالة الفنية التي سادت بناء القصة بعد ذلـــك . فلو ان المؤلف بدأ قصته بالسطور التي تلت الست صفحات الاولى ، وفيـها يقول « اهتزت قرية الرواشدة كلها ، ولم يعد بها مكان للسكون . اصبحت كشعلة متقدة من الحيوية والنشاط الناس يروحون ويجيئون خلال الدروب ، وشيء واحد يكررونه دائماً » . اقول لو انه بدأ القصة بهذه الكلمات ، ثم راح يستعرض ما حدث لعبد الرسول في تأنٍ عميق ، لبعدت القصة من شائبة التقرير ، ولاكتملت لها اهم عناصر النجاح الفني . ومع ذلك فالتجربة – كما قلت – كبيرة . انها تقدم لنـا معنى البطولة الحقيقي الناضج عند الجماهير . لقد ماتت يدا عبد الرسول على جاموسته ، ولم تثنه عـــن تركها سياط الهجانة ولا تهديد الناظر ، وسرت الدهشة في عروق الفلاحين الذين نهبت حيواناتهم منذ دقائق ، ثم تحولت الدهشة في دمـائهم الى نيران حامية مرة واحدة . وهرب الناظر مع جنوده . واستولى الاهالي على ابقارهم وجواميسهم وهم يرددون الحكاية من وقت لآخر ويجترون معهـــا احلامهم وامانيهم « فيروي محيسن انه شاهد عبد الرسول وهو يبصق على وجه النـــاظر ويبطحه على الارض ويمسكه من زمارة رقبته . ويروي العبس انه – اي طربوش الناظر ملقى عـــلى الارض في الطين » . وتنتهي من قراءة القصة وانت تحس شيئاً هاماً . تحس ان ثورة الفلاحين ليست امراً طارئاً ، بل هي ثورة عميقة الجذور ، ما ان وجدت عود

النقاب حتى صعد لهيبها الى السماء . وهناك شيء آخر بدونه لا نستطيع ان نحيط بهذه التجربة الكبيرة . وهو الدلالة الرمزية لهذه الثورة . اذ هي لا تعبر عن قرية بعينها ، بل عن ازمة القرية المصرية بكاملها . وعبد الرسول ليس فلاحاً فرداً قام بمعجزة ، وانما هو نموذج يلخص الملايين في ارضنا . لذلك ما كنت اود ان يقحم الكاتب الخاصة الملكية كرمز للاقطاع ، فتصبح اعمالها الاستغلالية مجرد امور « استثنائية » تحدث في منطقة نفوذها فقط . ولكي يصبح الرمز نائباً للاقطاع حقاً يجب ان يؤخذ من مستوى الاقطاع نفسه ، المستوى العادي الذي يذل الفلاحين في اية قرية اخرى ، غير القرى التي تقع في حوزة الخاصة الملكية . لذلك ايضاً لم نر شخصية ترمز لسطوة الاقطاع الفكرية على بعض الفلاحين . فبين عشرة فلاحين يعملون في ارض العمدة مثلا ، نجد واحداً ينطق دائماً بلسان العمدة ومصالحه . ووجود هذه الفئة الانتهازية ليس شيئاً معيباً في حركة ثورية للفلاحين . وعندما يتخذ منها الفنان نموذجاً يرمز به للتيارات المتناقضة داخل الحركة يكتسب العمل الادبي تفاعلا دراميا اكبر واكثر خصوبة . في قصة « جاموسة عبــد الرسول » سكت اغلب الفلاحين ، وكان سكوتهم على مضض ، اي انه كان سكوتاً ثورياً ، وفي القصة طالعنا وجه عبد الرسول ، الوجه المعبر عن حتمية هذه الثورة ، وكان بمقدور الفنان ان يطالعنا بنموذج آخر يرمز لقطاع يستفيد من بقاء الاستغلال . ايقال ان القصة القصيرة لا تتحمل هذا كله ؟ واجيب اني ما قصدت بالرمز الـذي اريده تشريحاً كاملا لشخصية الانتهازي او المستفيد ، فبكلمة واحدة ينطق بها فرد واحد من بين آلاف الكلمات ينطق بها مئات الفلاحين ، الذين يتبادلون الخبر فور حدوثه ، كنا نستطيع ان نلم بهذه الدلالة الكبيرة في حيزها الصغير . تماماً كما فعل فاروق في قصة « خناقة » حيث يظهر وعيه الدقيق بجزئيات وتفاصيل حياة الناس . فالاهالي جميعاً يلومون الجبالي لتهجمه على الشيخ عبد المجيد حتى اذا امسك الاثنان

بخناق بعضها راح الكل ينظرون باستنكار لجرأة الجبالي على هيبة الشيخ عبد المجيد الذي يؤمهم في حلقات الذكر ويتبرك الجميع بدعواته واهتزازات مسبحته، ويسقط الجبالي مغمياً عليه بين الجمهور الذي تدخل في المعركة، وتسقط معه قلوب المحيطين به، إلى ان يفيق ويعود إلى تهديد الشيخ، فيصرخ فجأة « انت راجل خلالي، عاملي سني ومربي دقنك، وبطلع فلوس بالربا، والله لازم افضحك » . وهنا علت سحابة قاتمة على وجوه القوم . ومرت طيوف ذاهلة لا تصدق الصوت الذي انبثق بعد امد طويل، وتعثرت الألسن في الافواه بالكلام : حاجة عجيبة ! الشيخ عبد المجيد بيطلع فلوس بالربا يا واد !! » ولم يكن شيئاً عجيباً، ولكنها عبارة ذكية من القصاص اكد بها ما قاله حين سقط الجبالي وانحنى عليه بعض الرجال يرشون الماء على وجهه ويتشهدون « لم تكن هذه الصدور بقادرة على ان تظهر عطفها على الجبالي وسط هذا السخط الذي انصب عليه، كانت قلوبهم تفور بالحقد . ولكن ما باليد حيلة . ان ايديهم تأكلهم وقبضاتهم تتحفز . بيد انهم يحسون بقوة الجانب الآخر وبطشه . كانوا يشعرون بالانعطاف نحو الجبالي، إلا ان الافكار التي كانت تدور في رؤوسهم كانت تعوقهم عن ان يفعلوا شيئاً ... وباقي الخلق والمحاسيب قد تصلبت افكارهم مع الشيخ عبد المجيد » .

بهذه الكلمات اثبت فاروق وعياً دقيقاً بتفاصيل التجربة التي عاشها وانفعل بها، ولم يبدأ الخطوة التعبيرية إلا بعد تمثله العميق لجزئياتها . لم يلجأ هنا الى التعميم في تفسير الحدث، كان يقول لنا ببساطة ان الجميع احتقروا الجبالي اولا، ثم احبوه اخيراً، او العكس ! انه يوضح لنا الخطوط الرفيعة التي تتعقد وتتشابك اثناء صنعها للتجربة، فيخبرنا بانعطاف البعض نحو الجبالي، وجمود الآخرين وتصلبهم الى جانب الشيخ، ثم ينساب معنا بهدوء الى الحصيلة الوجدانية في اعماق الجبالي التي تحرك عواطفه بوحشية نحو الشيخ، فنعرف ان العيد كان قد اقبل وألح

اطفال الجبالي عليه في طلب العيدية ، وطلبت اليه امرأته برقة وعذوبة « جلابية كريب تيبس » وذهب إلى الشيخ ليفك له ضيقته ، واعطاه بالفعل جنيهاً ألحقه بقوله : « بس اسمع يا جبالي ، بعد الدره على طول تجيب الفلوس » . وعندما وقع في يده نصف جنيه طار به الى الشيخ ، فرفض رفضاً قاطعاً ان يتسلم إلا المبلغ كاملا « فلربما لاح علية المكسب الذي جاءه من فيض الكريم » . هذه هي القصة الحقيقية التي اذهلت الناس جميعاً . ونسوا في لحظة الرجل الوحيد الذي يزف في الموالد بعمامته الخضراء وقفطانه الزاهي تحت الجبة و « يتوقف موكبه أمام كل بيت ليسرع اليه صاحبه بما فيه القسمة » . وهكذا من دمـــاء بعض الناس البسطاء يقرض الشيخ بعضهم الآخر ، وبالربا . ولا تستهوي الفنان اية نظرة اخلاقية للحدث ، فينقله الى مستوى المأساة التي فجرها غضب الجبالي وثورته ، يصيح احدهم « طيب وايه يعني هو كده بس ؟ دا اكبر افيونجي في البلد ، كل يوم لاحقه بعشرة مني » . ان عملية الكشف التلقائي الرائعة التي اجاد القصاص صنعها من داخل البناء الفني للقصة ، تمهد في وضوح للقرار الثوري الذي اتخذه الجبالي معارضاً : « والله ما انت متلايم من ايدي ولا على مليم ، واني معاك يلا نروح المركز سوا » . انها دلالة القيمة الايجابية الكامنة في اعماق الجميع بعد ان فضحت لهم الاحداث الاستار المظلمة المسدلة على وجوههم ، وكيف تشكل اخلاقياتهم وفق العلاقات الاجتماعية السائدة ، والتي هي بحاجة مستمرة الى الكشف والافتضاح .

*

نتبين بعد ذلك فروقاً حاسمة بين اعمال فاروق التي كتبها عن المدينة واعماله التي كتبها عن القرية ، وان اشتركت جميعها في سمة واحدة هي الطبقة الاجتماعية التي تنتمي اليها نماذجه .

تتمثل هذه الفروق في درجة الوعي عند الفنان بظروف القرية التي تفوق إلى

حد كبير درجة وعيه بظروف المدينة . فنحن نلحظ في اقاصيصه عن القرية وعياً نافذاً الى اعماقها وجذور مآسانها ، بينما نلحظ في اقاصيصه عن المدينة انه يقف عند حدود المظهر الخارجي فحسب . لذلك اريد ان اتوقف عند ثلاثة قصص هي «دنيا» و « لقاء » و « شقاوة عيال » تعد بمثابة همزة الوصل بين القرية والمدينة .

عم علام في قصة « دنيا » كان يعمل بستانياً في وزارة الزراعة ، حتى اذا امتد به العمر واخذ مكافأته ، قرر ان يفتح بها دكاناً صغيراً . واعتمد الرجل في بداية الامر على رصيده من الاصدقاء موظفي الوزارة فلا شك انه سينتفع منهم بعد ان شاركهم الحياة زمناً طويلا . ولم يخيب له اصدقاؤه املا ، فكانوا يشترون منه كل ما يريدون ، ولكن ، على الحساب ! واخذ عم علام يبيع لهم زجاجـــات البيرة « شكك » ثم اعجبه مذاقها فشاركهم الشرب على حسابه . الى ان فتحت شركة كبيرة ابوابها الى جوار دكانة عم علام . واستيقظ اهل الحي ذات صباح يتساءلون « كيف غطس عم علام من الشارع هكذا فجأة » فقد اغلق الرجل دكانه ، ويمم بوجهه شطر القرية . ولا يذهب عم علام من خيالنا إلا بعد ان نجيب على هـــذه الاسئلة : أحقاً اراد الفنان من خلال هذه القصة ان يكشف عن حنينه الى القرية ؟ وهل جاءت قصة الشركة الجديدة التي فتحت ابوابها الى جوار دكانه ، هل جاءت بعيدة عن المسار الفني الصحيح الذي جرت فيه احداث القصة ، فأصبحت نتوءاً في بنائها بلا داعي ولا مبرر ؟ ام ان الكاتب قصد شيئاً ابعد من التعبير عـن حنينه الى القرية ، وهل جاء ذكره للشركة الجديـــدة متعمداً ، أم هي تفاصيل جانبية لا قيمة لها ؟

الحق ان هذه التساؤلات جميعها تثيرها القصة ، وتبقى مع ذلك حقيقة باهرة ، وهي ان القصاص يكاد يخلو تماماً من اية اشواق ساذجة الى القرية ، لانه يعي جيداً ان المدينة مرحلة حضارية اكثر تقدماً رغم كل المساوىء المؤقـــتة التي تعشش في

زواياها . كما ان حديثه عن الشركة الجديدة لم يكن مفتعلا متعسفاً مفروضاً ، وان كان متعمداً الى حد كبير . لأن الاقصوصة تستهدف شيئاً هاماً وبسيطاً للغاية : تقول لنا ان لا مكان لدكان عم علام امام الشركة الكبيرة .لا مكان للنشاطات الفردية الصغيرة في تيار النمو التجاري والصناعي المذهل الذي يفسح الطريق دائماً لمرحلة الاحتكار ، وهي مرحلة طبيعية رغم شرورها – من مراحل تطور المجتمع. والاحتجاج الساذج البسيط الذي اقدم عليه عم علام بعودته الى القرية ، يقدمه لنا فاروق في احتجاج اكثر وعياً .

وفي قصة « لقاء » يتألق مظهر جديد من مظاهر هذا الوعي . فعائلة الحـــاج حنفي تسافر الى القاهرة – ككل عام ، لزيارة بعض الاقارب . وتأخذ الاسرة معها الخادمة زينب التي ينتابها احساسان متناقضان عند سماعها النبأ: انها تحس وحشة عميقة لتركها القرية ، وتحس بسعادة في نفس الوقت لأنها سوف ترى شقيقها ابراهيم عندما يزور الحاج حنفي قريبه محمد افنـدي الموظف بشركة الاوتوبيس . ويلتقط الفنان بحساسية بالغة الشفافية بعض الخواطر السابحـة في مخيلة الحاج حنفي . انـه يصل محطة القاهرة فيركب احدى سيارات الاجرة « وفيه يتصور حسن بك حين يمر بالعذبة في عربته الملاكي السوداء ، أليس مثله الآن ؟ وما هو الفرق ؟ » وقبل ان يسعفه خياله بالاجابة يفتقد عنوان قريبه ، فيهتف بالسائق « طيب روح عـلى الجيزة وبعدين اشاور لك على العمارة » بينما يسكن هذا القريب في بدروم . وما ان تصل العربة الى العنوان « ويحتضن القريبان بعضهما بالسلامات والقبلات الزائدة ومن خلالها يوجه محمد افندي نظره كالصاروخ إلى الهدايا والاحمال الثقال ،وتخرج الست بهية وسط الهدية صيغتها من حقيبتها لتضعها في يدها » . هذه هي الاحـلام التي تختمر في اذهان ابناء هذه الطبقة ، احـــلام طموحة الى مستوى حسن بك والعمارات والهدايا والذهب . وفي نفس اللحظة نشاهد احلاماً اخرى ، احلاماً من

نوع خاص ، فزينب ترى اخاها ابراهيم ، ولكنها لا تملك ان تقابله بالاحضان ، انها مكلفان بنقل الاحمال والحقائب من العربة الى البيت ، ويكتفي كل منها بأن يوجه للآخر نظرة طويلة مليئة بالمعاني . انها معاني اكبر من الاشواق الزائفة التي تبادلتها العائلتان .

وفي « شقاوة عيال » نجد شيئاً قريباً من هـــذه الدلالة ، فالست زكية ترسل خادمها الصبي ابراهيم الى السوق ليشتري بعض الحلوى لابنها الطفل . وينزل ابراهيم الى الشارع فيلعب الكرة مع الاولاد ، ثم تصادفه عربة البطاطا وتصدم رانحتها انفه وتدور في رأسه الافكار « يشتري بقرش ويقول ضاع مني ؟ ضاع منك فين ؟ طيب واتأخرت ليه ؟ وتذكر صوت سيده المعرف : هات المقشة يا ميمي »وتأخذ افكاره طريقها الى التنفيذ ، وميمي يرمي المقشة من النافذة هـذه المرة ويقول : « مش لاقيها يا ماما » وتنزل الست زكية بكلتا يديها على ابراهيم ، فينزف الدم من احدى قدميه . اما هي فتدخل الحمام ، ويتقدم ميمي الــيه بخطوات متعثرة يمسح دموعه ويناوله قطعة شيكولاته فيرمقه بحنان عظيم . وميمي هنا هو«السيد» الصغير ! ولكن طفولته تنجو به من مظاهر السيادة ، فتسخو نفسه بفطرتها النقية من الشوائب ، وتنتظم علاقته بابراهيم على هذه السليقة الطيبة ، فهو لم يتلوث بعد بما يحشو التكوين الاجتماعي لأسرته من عقد .

*

ورغم ان مجموعة « الديك الاحمر » ثرية بالقضايا الفنية العديدة ، الا اننا سنتخير منها ثلاث قضايا هامة . اولاها توضح لنا الفرق — او الفروق — بين الصورة الفنية والقصة القصيرة . ففي « حفنة تراب » سجل الكاتب جملة مشاعر حزينة وخواطر باكية لابن يسير في جنازة ابيه ، واحسست بهذه المشاعر والخواطر ، وقد تكشفت في صورة لم تكتسب حركة درامية يغوص بواسطتها الفنان في جزئيات الحدث .

انه اعطانا الاحساس والانفعال والشعور ، ولكنا افتقدنا الفكرة الاساسية الكامنة وراء هذه جميعاً ، فلم نجد الا صورة ساذجة لمشاعر الابن . وهكذا في « الطريقة القديمة » فهي مفارقة تدل على البون الشاسع بين الوسائل القديمة والحديثة في الزواج ، غير انها جاءت حشداً متراصاً لجزئيات الحادثة ، فأهدتنا بالفعل صورة ساذجة اراد الكاتب ان يفرق بها بين القديم والحديث . بينما هناك « صور » اخرى بلغت درجة رفيعة من النجاح ، كما نرى في « الترابيزة » ، التي كافح طالب الطب القادم من الريف ان يضعها في غرفته الفقيرة بعـــد ان ألهبته احلامه كطبيب في المستقبل ، فقام يبحث عن بضعة اخشاب قديمة . في هذه الصورة الفنية الموحية نلمس براعة الفنان في تكثيف فكرتـه الرمزية ، كالتي عرضهـا في صورة اخرى عنوانها « تعليم : رأينا احد رجال القرية يقرر ان يتعلم ركوب العجل ، مها كلفه ذلك من الهزء والسخرية . ففي هاتين الصورتين نشعر بأن وراء الرمز معنى قريباً من نفوسنا هو المقاومة والاصرار : ولكن هذا المعنى يترسب في داخلنا دون حركة دامية داخل العمل الفني ، وانما يتعمق في وجداناتنا بتركيز الفنان على نقطة موحية ، تتعاون عناصرها على ابراز الدلالة التي يهدف اليها . على غير مـا نرى في قصة « نظرية الهندسة » ، انه يصور لنا طالباً يعتمد على بطولة زائفة حملتـــها اليه المصادفة عندما تغيب زعيم طلبة المدرسة ذات يوم قامت فيه مظاهرة . وتحير الجميع حول من يقود المظاهرة ، وبحركة ارتجالية اقرب الى المداعبة هتف شعبان « لبيك وادي النيل لبيك » واضطربت اذناه وهو يسمع الطلبة يرددون الهتاف ، واحس بالامر شيئاً جديداً مشوقاً ، فاستمر في الهتاف . ومن يومها والزعامة المزعومـة لا تفارقه حتى جاء يوم الامتحان ، فلم يستطع ان يمارس بطولته مع المراقب الذي ضبطه وهو يغش ! وتكشفت له الحقيقة اخيراً ، فالطلبة الذين هتفوا وراءه امس لن يجرؤوا على انقاذه اليوم ، وانما كل ما يمكنهم القيام به هو استغـــلال فرصة

فرصة الضوضاء التي قامت بينه وبين المراقبين « فأخذوا يتحدثون في سرعة ويسألون بعضهم البعض ويستفسرون عن حاول التآرين » . فالقصاص هنا رغم اعتماده المطلق على تصوير مراحل مختلفة من تطور الحدث ، إلا ان الحركة الداخلية في بنـــاء الاقصوصة هي التي تفرق بين ما تحتويه من صور ، وبين العمل الفني الذي لا يدخل في نطاق القصة القصيرة ويعتبر صورة موحية فقط . فالنشاط الدرامي داخل القصة يختلف تماماً عن الصورة التي تعتمد على لقطة اختارها الفنان من زاوية معينة وكثف حركتها بحيث اوحت لنا بدلالة ما حسب قدرة الفنان على تطويع هـذا الشكل الادبي لمضامينه الانسانية .

في قصة « الديك الاحمر » يتناسب تطور الحركة النفسية داخل النماذج ، مع تطور الحركة الخارجية للبناء الدرامي في القصة . فالغلام يريد الذهاب الى المدرسة وشبح المصاريف يسلط عليه النعاس والام تريد ان تبيع حمولتها من الطيور ، لأنها اقسمت بأن تعلمه حتى لو باعت ثيابها من اجله. وتشعر في نفس الوقت بأن روحها تنتزع منها . وهكذا الى ان يقتحم الصبي ابواب المدرسة ، فقد جاء بالمصاريف . وفي قصة « القمح » تمسك شخصية الخفير بتلابيبنا ، ونظل في توزع مستمر بينها وبين الحرامي ، ثم بينهما معاً وبين مجلس التحكيم الموقر . فنستشعر بأننا نسكن بناء درامياً متحركاً بصفة دائمة . فاذا تباطأت هـــذه الحركة عمداً وتركزت قوى الفنان في تسليط الاضواء على لحظة انسانية او نموذج بشري مثل « الدرمللي » تحول العمل الادبي الى صورة غنية بالايحاء ، ولكنه لا يصبح قصة قصيرة . ولو ازددنا تعرفاً على الاسرار الجمالية لهذا الشكل الادبي – اي الصورة – ثم وعينا اهميته وخطورته ، لأخلصنا الى حد كبير في تقديم نماذج اكثر نجاحاً . ولاختفت من بين اعمالنا ما نلاحظه في احيان كثيرة مـن خلط بين اسلوب القصة في التعبير ، وبين اسلوب الصورة ، فنتلافى بذلك ما قد ينجم عن هذا الخلط مـــن تشويه لاصالة

العمل الفني .

اما القضية الثانية فقد استقرأتها من طريقةفاروق منيب في رسم نماذجه، فنادراً ما نلحظ اهتمامه بتفصيل الملامح « الفيزيقية » للشخصيات. لا يعنيه ابداً لون العينين او طول القامة او شكل الرأس .. الخ ومع ذلك تميز ذوات شخوصه تميزاً حاسماً. فهو مثلا لا يصف الحقير عبد النبي الا بأنه « قطعة سوداء » وسط الليل (وهكذا وقف سداً بين خيالك وقدرته على تصور هذه الشخصية) . ولكنا نرافق عبد النبي « من الداخل » بواسطة سلوكه « الخارجي » فنكاد نتعرف عليه – مستقبلا – من بين ملايين الناس . لقد نجح الفنان هنا في رسم « الملامح النفسية » للنموذج ، فالتحمت هذه الملامح بخيلة وجداننا ، وفرضت ذاتيتها الخاصة على وعينا بغير ان يلجأ الكاتب الى وصف اذني عبد النبي او يقيس صدره او كثافة شعره او عرض ابتسامته .. الخ . ليس معنى ذلك ان هذه الصفات – اذا اضطر اليها القصاص – تضعف عمله . انها – على العكس – تصبح شيئاً هاماً لو اكسبت الشخصيات دلالة خاصة ومعنى ذاتياً ، فينتقل النموذج من « التعميم» الى التخصيص .

وتأتي القضية الاخيرة ، وهي الخاصة بالتجربة التعبيرية عند فاروق منيب . والحق ان هذه القضية ليست منفصلة عن المنهج التعبيري لمجموعة « الديك الاحمر » فاللغة الشعبية التي لجأ اليها صاحب هذه المجموعة في تصوير نماذجه ، ليست وسيلة او اداة للتعبير كما يظن . انها عنصر حي من عناصر التجربة لا ينفصل مطلقاً عن جزئياتها الاخرى كطريقته في التناول او اختياره للشخصيات او تقديمه مضموناً معيناً . ان هذه جميعها في القالب الفني الذي يمارسه الكاتب تعتبر اداته في التعبير. القصة (ككل) هي وسيلة الفنان للتعبير . امـا اللغة فهي عضو حي في كيان متكامل لا يجوز لنا ان نفصل بين اعضائه إلا من قبيل المجاز اللفظي ، وللضرورة الحتمية . فلا معنى ابداً ان تنصح فاروق منيب – وزملاءه معه – بالاقتصاد في

محصولهم من اللغة العامية . لأن فاروق وزملاءه عندما يكتبون بهذه اللغة، فلوعيهم التام بأن ما يقدمونه هو عمل فني لا تتوفر له مسببات الكائن الحي اذا اصبنا احد اعضائه بالشلل ، لمجرد ان بعضنا يفضل له عضواً صناعياً . ان اللغة الشعبية المصرية هي العضو الطبيعي في جسم العمل الادبي المصري . وبهذه النظرة يجب ان نبصر مجموعة « الديك الأحمر » وزميلاتها .

هل نحرم ، اذن ، على الفنان ان يستخدم اية لغة اخرى ؟ انني اؤمن ايماناً حاسماً بأن للفنان مطلق الحق والحرية في اختيار الشكل التعبيري الذي يراه مصوراً حقيقياً لمشاعره واحاسيسه وافكاره . ولكن للقارىء ايضاً مطلق الحق والحرية في في الحكم على مدى نجاح الفنان في التعبير عن هذه الاحاسيس والمشاعر والأفكار . ويخيل إلي ان ما لمسته من نسيج فني محكم في بعض اقاصيص « الديك الاحمر » لخير برهان على نجاح صاحبها . فالوحـدة الحية بين السرد والحوار تشكل انسجاماً في الاداء ، لا اعرف الى اي شيء نرجعه ، اذا لم تكن اللغة هي المصدر الحاسم .

ومرة اخرى اقول ان القضية في حاجة الى دراسة شاملة للمجموعات القصصية التي صدرت للادباء الشبان حديثاً . على ان هذا لا ينسينا المجهود الطيب الذي بذله القصاص فاروق منيب ، والذي لا اشك في انـــه سيواليه على الدوام بمزيد من التوفيق .

حصاد العمر

من اخطر [1] ازمات الفنان المعاصر ، انه يعـــاني اكثر من اي وقت مضى ، مشكلة العبير عن موقفه ازاء المجتمع الذي يعيشه . ورغم ان هذه الازمة ليست وليدة اليوم ، فقد ظـــل الفن – على مدى العصور – محاطا بأسلاك شائكة من السلطات او الشعوب او العقائد الشائعة ، او ثلاثتها جميعاً . غير ان العصر الحديث قد ورث خبرات كل ما سبقه من عصور في الوقوف من حرية التعبير موقفاً معوقاً لرسالة الفن الحقيقية .

والفنان غالباً ما يلجأ في هذه الحال – الى احدى طريقين : فهو اما ان يستخدم الرمز في تصوير ما يريد ان يقوله ، او يتجاهل اللحظة التاريخية التي يحياها ، فيصور مراحل سابقة من تاريخ مجتمعه .

والذين لجأوا إلى الوسيلة الاخيرة ، تعددت مناهجهم في التعبير ، كما اختلفت

---

١ القيت هذه الدراسة كمحاضرة في نادي القصة باتحاد الادباء بالقاهرة .

وجهات نظرهم في التفكير . غير ان شيئاً هاماً ، اتفق عليه الجميع ، هو انــه على الفنان الذي يؤرخ للماضي ان يلتزم بمسافة زمنية تبعد به عن المرحلة التي يصورها ، فيقرب بذلك من النظرة الموضوعية الامور .

شيء آخر ، اكده تاريخ الفن ، هو ان الفنان الذي يؤرخ لمرحلة او مراحل سابقة من تطور مجتمعه ، لا يقتصر عمله على مجرد التسجيل المباشر ، وانما يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة الى مهمة اجدى واضخم ، هي عملية التفسير الفني للاحداث . وهي العملية التي تكسب العمل الادبي ، دلالته الخاصة التي يتميز بها عن كتب التاريخ .

وفي الادب العالمي ، نكتشف نماذج مختلفة ، تحدد الاطار المتكامل ، لهــذا اللون من اساليب الفن . فالكاتب الانكليزي تشارلس ديكنز ، والكاتب الفرنسي الكسندر دوماس ، اتخذ كلاهما من الثورة الفرنسية خامة فنية لعملين ممتازين من شوامخ الادب الانساني . وكذلــك فعل الكاتب الروسي الكسي تولستوي في ملحمته الروائية عن الثورة الروسية ، التي تناولها ، فيما بعد ، الشاعر باسترناك في قصته « دكتور زيفاجو » .

ماذا تقول لنا هذه الأعمال جميعاً ؟ انها تؤكد لنا حاجة الانسان الدائمة الى التعرف على تاريخه ، مهما اختلف الناس في تفسير احداثه . بل لعــل التفسيرات المتباينة ، هي مــا يتطلبها القارىء حين يقبل على آثار فنية عديــدة ، تناولت موضوعاً واحداً .

وفي الادب العربي الحديث عدة تجارب ، لمن فضلوا هــذا الطريق . فنجيب محفوظ في « بــين القصرين » ، وسهيل ادريس في « الخندق الغميق » وثروت اباظة في « قصر على النيل » . جميعهم ارادوا ان يؤرخوا لمراحل معينة من تطور مجتمعاتهم ، واعطونا تفسيرات مختلفة لقوانين هذا التطور .

ورواية (الحصاد) للاستاذ عبد الحميد جودة السحار ، محاولة جديدة في هـذا السبيل ، اذ تحكي لناقصة الاقطاع وانهياره . وتقف عند اعتاب المجتمع الجديد . ذلك من خلال اسرة نجح عائلها في اقتناء عشرة آلاف من الافدنة ، لم تستطع ان توفر له سعادة العيش وهناء الحياة ، فقد استنفدت عمره سني الصراع المتشابك المر : بينه وبين نفسه ، وبينه وبين العائلة ، وبينه وبين المجتمع . فما ان دارت الايام واقبلت ثورة يوليو عام ١٩٥٢ حتى اقبلت معها النهاية المحتومة لآماله ، تحمل طابع المأساة .

*

والسمة الاولى في الرواية هي الاسلوب المباشر في عرض الاحداث . اي ان الفنان لم يقدم لنا قطاعاً سيكلوجياً في حيـــاة فئة من البشر ، ولم يكشف امامنا صفحة منطوية في اعماقهم ، وانما سلط الاضواء على احدى مراحل تاريخنا . ولهـذا مضت بنا القصة في خطوط طولية ، ما دام الكاتب قد استهدف منذ البداية ان يصور هذه الفترة التي اجاد بالفعل تصويرها .

لم اقصد اذن بالاسلوب المباشر ، ذلـــك النهج التقريري الذي يحول بين الفن وطبيعته الحقيقية ، وانماقصدتان اوضح الفرق بين تجربة تحتاج من الفنان والقارىء معاً إلى رؤية بطيئة وغير مباشرة . وبين تجربة اخرى لا تتطلب هـذا البطء ، لان الاحداث نفسها تتوالد تلقائياً ، بطريق مباشر وليست في حاجة إلا إلى بصيرة واعية من الفنان ترسم بنفاذ وعمق خطوط العمل ، فيستشف القـــارىء — تبعاً لذلك — موقف الكاتب وتفسيره لهذه الاحداث .

ومن الخطأ ان يقال ان التجربة المباشرة ، اكثر عسراً واغور عمقاً ، لما يضطر اليه الفنان من عناية دقيقة بأبعاد التجربة . لأن التجربة المباشرة ايضاً لا تصبح عملا فنياً متكاملا ، فنياً ، إلا إذا نجح صاحبه في اكسابه الدلالة الحية والتفسير الفني .

و « الحصاد » تروي لنا حياة « سليم باشا شلبي » ، منذ آلت اليه هذه المساحة الشاسعة من الارض ، واصبح رجلا يعظم خطره ، كلما عـــاد حزبه الى الحكم . ويرافقنا المؤلف بعدسة سينمائية الى قصره الانيق في جاردن سيتي ، حيث نتعرف على زوجته الثانية « امينة هانم » وابنها حلمي ، الطالب بالحقوق . اما «عبدالخالق» الابن البكر من الزوجة الاولى المتوفاة ، فقد خرج من البيت منذ تزوج «بثينة».

والجو السياسي في ذلـك الحين مشحون بتنافر الاحزاب وانتهازيـة العرش ، وسيطرة الاحتلال . ثم تهب عواصف الحرب ، فتتشتت عواطف الشعب وتتبعثر بين الزعماء تارة وبين جحافل النازي القادمة تارة اخرى .

في تلك الاثناء ، يقع « حلمي »في هوى « ايفا » احدى افراد الفرقةالنمسوية ، التي هجرت وطنها على اثر غزوات هتلر . ويظل غرامهـــا سراً الى ان يتحرك في احشائهاطفلها الاول . بينما كانت « بثينة » زوجة اخيه تحبك الشباك حوله لتربط بين شقيقتها « الهام » وبينه ، فلا يفلت من قبضتها ذلك الارث الكبير بعد وفاة الباشا . ومن ثم تفاوض الباشا على ستر الفضيحةبمبلغ من المال ترحل به ايفا مـــن البلاد . وينطوي حلمي على احزانه الى ان تزف اليه ابنة احد الباشوات مـــن اصدقاء ابيه ، وتفجع بثينة في آمالها .

وعندئذ تكون الخمر قد اجهزت على « عبد الخالق » بعد ان تبخرت امواله في مضاربات البورصة ، وامتنع الباشا عن مساعدته ، وهربت زوجته الى احضان اقرب اصدقائه .

وفي هذا الوقت ، يكشف حلمي عن سرقات ابن عمـه « عثمان » الذي وضع الباشا عزبته امانة في عنقه ، ولكن ... بعد فوات الاوان !! فقد صدر قانون الاصلاح الزراعي بقدوم ثورة ١٩٥٢ .

ما يلفت النظر حقاً من بداية الرواية الى نهايتها هو اجادة الفنان المتمرسة على

فن الديالوج . فمن خلاله رسم جميع شخوص الرواية دون الحاجة الى السردالروائي ربما كان تتابع الاحداث في خطوط طولية يعتمد الحوار كوسيلة فنية للعرض . والظاهرة الجديدة بالتأمل هي نجاحه في تصوير شخوصه تصويراً ممتازاً بواسطة الحوار . فالباشا – مثلا – عندما تصله برقية تهنئة من سيدات الاسرة ، تلتفت اليه زوجته قائلة (ص ١١، ١٢) :

« – كن يتمنين ان يحضرن للتهنئة بانفسهن ، ولكنهن يعلمن انك لا تقابل سيدات في البيت .

فرفع عينيه عن البرقية التي كانت بين يديه وقال :

– والله انني لا احب مقابلة السيدات لا في البيت ولا في المكتب . انني لا ادري ماذا اقول لهن ، هل احدثهن عن البذرة ام عن اسعار القطن ؟ انني رجل ليس لي الا عملي اعيش له .

فقالت زوجته ، وهي تضحك :

– انك قادر على ارضاء اية سيدة ، وما احسبك تكره النساء ، فلو كنت تكرههن لما تزوجت اثنتين » ؟

هكذا يخطط الفنان ، الملامح الاولى ، لاحد شخوصه ، بالاسلوب الدرامي ، ولقد ادت هذه الظاهرة الى ظاهرة اخرى ، جاءت نتيجة طبيعية للاولى : هي الموضوعية في تقديم هؤلاء الشخوص لأنفسهم ، فلا نحس بهم ضيوفاً غرباء علينا والمؤلف يقوم بتعريفنا بهم . وانما نحسهم جميعاً يقدمون لنا انفسهم ، ولا نلبث ان نعايشهم ونحكم لهم او عليهم من خلال الكاتب . وهذه الموضوعية في التصوير ، تكشف لنا دون ما تدخل من المؤلف عن حقيقة شخوصه ، بوعي منه او بغير وعي . فالباشااذا وصلته «رسالةمكتوبةعلىورق ازرق ، طفق يقرأها في امعان ، وقدانبسطت اساريره ، والتمعت عيناه ببريق خاطف ، وانفرجت شفتاه عن بسمة رقيقة ،

ولما اتى على الرسالة التفت الى عثمان وقال :

ـ هذه رسالة من جمعية الفتيات الصالحات ، انها من الست انهـــار ، تذكرنا بالمبلغ الذي ندفعه للجمعية ، لقد نسيناها في غمرة الاعمال ، وما ينبغي ان تلهينا الدنيا عن فعل الخير . ابعث اليها بمائة جنيه .

فقال عثمان ليرضي الباشا :

ـ سأبعث اليها بشيك الان .

ـ قلت لك يا غبي اكثر من مرة : ان الخـــير لا يدفع بشيكات ، افضل الصدقات ما كانت مستورة » (ص ٦٩) .

وها هي ذي سمات الباشا تتضح رويداً ، انه يقدم لنا نفسه بنفسه ، دون ان نرى شبحاً للكاتب . فما ان يعلم بأن الست « انهار » وفتيتها الصالحات بالقاهرة ، حتى يعتب عليها هذا التقصير ، ولكنها تعتذر اليه بأنها عائدة الى الاسكندرية بعد أن هدأت غارات الالمان – وحينئذ يقول الباشا في ود (ص١٦٩) :

« ـ الفتيات الصالحات ؟

ـ ستعود كل الفتيات اللائي كن معي في الاسكندرية ، وقد انضمت اليهن فتيات من القاهرة .

فقال الباشا . وهو يبتسم :

ـ كلام جميل

ودق الجرس ، ودخل عثمان ، ووقف ينتظر التعليمات ، وان كان يعرفها سلفاً. قال الباشا :

ـ هات المبلغ الذي ندفعه لجمعية الفتيات الصالحات .

وخرج عثمان ، وفتح درج مكتبه،وراح يعد مائة جنيه، ثم اعاد باقي الاوراق المالية الى مكانها ، واغلق الدرج وأدار المفتاح ، ثم فتح دفتراً أمامـــه ، وراح

يكتب « ١٠٠ جنيه – اعمال خيرية » (ص ١٧٠) . ووضع الباشا المبلغ في يد الست انهار ، فتقبلته شاكرة ، وقالت وهي تنهض للانصراف :

« – يسر الفتيات الصالحات ان يزورهن الباشا في الاسكندرية . فقال الباشا، وهو يبتسم :

– قريباً ، ان شاء الله .

.. وخرجت انهار ، وعاد الباشا الى مكتبه ، وهو يفكر جاداً في هذه الزيارة التي يشتاق اليها كل الشوق » (ص ١٧١) .

بهذه الجيدة الموضوعية في تخطيط الصورة الفنية للموقف الانساني ، برزت معالم شخصية الباشا الى الوجود ولم يبق لها سوى ان تتبلور . وحانت الفرصة امام الفنان، عندما جاء في السياق ، ذكر الملك في حادثة القصاصين ، اذ كان « حلمي » يحدث والده ، وقد شرد بصره :

« – يقال انه كانت الى جوار الملك امرأة ، انها ماتت في الحادثة .

فقال الباشا في صوت خافت :

– قيل هذا .

ثم أدار وجهه الى ناحية القبلة ، ورفع اكف الضراعة ، وقال :

– اللهم استرنا واستر ولايانا » (ص ١٩١) .

كانت هذه هي الفرصة « الاستراتيجية » امام الفنان ، ليعتلي بها قمة التطور الدرامي للحدث . فاذا اشتد لهيب الصيف ، قال الباشا:

« – الحر شديد هنا وفي القاهرة ، سأسافر غداً او بعد غد الى الاسكندرية .

وفطن عثمان ، الى ما سيقوله الباشا فقال :

– وقد تمر سعادتك على جمعية الفتيات الصالحات .

قال الباشا في هدوء :

ـ قد امر على الجمعية ، او قد ابعث مع احد الراتب الذى نرسله اليها .

فقال عثمان ، وهو ينحني :

ـ اتريد سعادتك المبلغ الآن ؟

ـ لا . جهزه لآخذه معي عند سفري » (ص١٩٤) .

وعلى هذا النحو ، لا نرى الباشا في الهيئة التقليدية التي تواضع علـيها كتاب الرواية في تصوير الباشاوات . ان الفنـان يدعه يتحرك امامنا ، يتكلم ويفعل ومن كلماته وفعاله ، تتضح لنا صورته قليلا قليلا ، حتى اذا بلغ الحـدث الروائي دورته الدرامية ، انجلت امامنا الصورة كاملة دون زيف ولا نستشعر من المؤلف أية مصلحة في سوءة هذا وحسنة ذاك ، لأن صفاتهم جميعاً تنبع من واقعهم الحقيقي ، ومن قلب الموقف الانساني ، واللقطة الفنية . وهكذا نحن لم نفاجأ حين عرفنا ان مئات الجنيهات التي يتعطف بهـا الباشا على جمعية الفتيات الصالحات لم تكن غير اشتراكه الموسمي في ذلك البيت من بيوت الدعارة الذي تديره الست انهـار ، ولم تكن الفتيات الصالحات ـ بالتالي ـ إلا مومسات فاتنات .

اقول ، اننا لم ندهش حين اكتشفنا هذه (الثنائية) في حياة الباشا . بل اننا عثرنا على تبريرها العلمي ، في التناقض الكامن بين القيم الاخلاقية المجلوبة من الخارج والتي يتسربل بها الاقطاعي ، وبين القيم الحقيقية النابعة من كيانه الاجتماعي . ان « المسبحة » التي لا يتركها من بين اصابعه ابداً ، تعبر عن هـذه القيم التي انبثقت يوماً عن واقع اجتماعي معين ، ولكنها امست للزينة وذر الغبار في العيون عندما تولد عن ذلك الواقع الاجتماعي السابق ، واقع اجتماعي جديد ، لا تتلاءم معه قيم واخلاقيات الواقع القديم . والاصرار اذن على تلك القيم ، هو سر التناقض الذي انزلق اليه الباشا ، ممثلا للاقطاع ، بعد ان اصبح يرتدي قناعـاً مهيباً ، وهو يوزع هداياه السنوية على الفلاحين ، ويخلع عنه هذا القناع في احد مخادع الست انهار .

اهدى لنا الفنان التشريح الفني للاقطاع ، دون تدخل منه ، لأنـه صور تلك المرحلة من تاريخنا في اطار موضوعي تاماً ، اعتمد فيه على اللقطة الدرامية لحركة الحدث .

مثل آخر قدمه لنا السحار في « امينة هانم » . لم نرها إلا سامعة مطيعة ماثلة للأوامر . اذا حرك زوجها شفتيه قالت (آمين) قبل ان تعرف ماذا سيقول . « كل حسناتها انها راضية عن كل ما يفعله ، وانها تعتبره سيدها الذي عليه ان يشير ، وعليها ان تلبي اشارته دون تدبر او تفكير » (ص١٤٥) . حتى انـــه سأل حلمي ذات مرة :

« – هل تعلم امك انك ستبيت في القاهرة ؟

– لم اقل لها

– لماذا ؟

– لأنني اعلم ان اية كلمة منك ستريحها ، انها توافق دائماً على كل ما توافق عليه ، وترضى بما ترضى به .

فقال الاب منشرحاً :

– انها تطيعني في كل شيء ، وترضى عن كل ما اقول ، الا فيما يتعلق بـك .

فقال حلمي ، وهو يتجه الى سيارته :

– انها تطيعك حتى فيما يتعلق بي وبنفسها » (ص ٦٢) .

هذه - اذن – نوافذ عالمها ، تطل على المطبخ ،ومشكلة ابنها مع زوجته العاقر ، وحين اقبل على السراي ، احد اقارب الباشا ، وكان مزمعاً ، ان يسافر الى الحجاز « صمتت قليلا ، ثم قالت وفي صوتها نبرات فرح :

– عندي مبلغ من المال اريد ان اتصدق به على فقراء مكة والمدينة ، ولمـــا علمت انك مسافر قلت جاء الفرج » (ص١٠٣) .

وتناول الرجل منها مائة جنيه ، ثم ذهب « وهي ترمقه وبين ضلوعها نشوة وسعادة وطمأنينة وسلام وامل دفيء ، فقد كانت تؤمن بكل جوارحها انها قد وضعت بذلك المبلغ الذي تصدقت به على فقراء مكة والمدينة اساس قصرها الشامخ في الجنة » (١٠٥ و ١١٥) .

من باطن الموقف الدرامي ، نكاد نؤمن اننا رأينا هذه السيدة وعشنا معها . ولقد انتهت بالمؤلف هذه الوسيلة الفنية الى الصدق الموضوعي في تصوير المرأة الاقطاعية ، بصفة خاصة ، ووجهة نظر الاقطاع في المرأة بصفة عامة .

*

لو تساءلنا — بعد ذلك — عن الحدث الروائي في القصة ، لوقفنا حيارى امام اكثر من خط رئيسي يشق سبيله لاغتصاب هذا الاسم .

* فانهيار النظام الاقطاعي .
* والشقاق بين الباشا وابنه عبد الخالق .
* ومأساة غرام حلمي ، وفشل حياته الزوجية .
* وسقوط بثينة بعد ان تحطمت كل آمالها .

كل من هذه الخطوط الاساسية في الرواية ، هيأ لنفسه ما يكفل له صفة « المحور الدرامي » . سواء اكتسب هذه السمة من جملة السياق التعبيري ، او من اتخاذه طريقاً طويلا او معمقاً عبر الرواية .

ما لا ريب فيه ان واحداً من هذه الخطوط ، لم يكن « هامشاً » او « ورشة » للبناء الروائي . اي انه لم يكن خطاً ثانوياً .

وعندي ان « انهيار النظام الاقطاعي » هو ذلك الحدث رغم بقية الخطوط التي يمكن لغيري — وله الحق — ان يعتبرها احداثاً روائية .

انهيار النظام الاقطاعي هو « الحدث » في هذه الرواية ، لأن الفنان لم يلتقط

لحظة معينة في حياة هذه الاسرة الاقطاعية ، وانما هو رافقها حتى لفـظ الاقـطاع انفاسه الاخيرة .

وأتمثل الآن ما ذكرته في بدء حديثي ، من ان العمل الاول للفـــنان الذي يؤرخ لمرحلة ما من مراحل تطورنا ، هو التفسير الفني للأحداث ، فاذا اردنا ان نبحث في « الحصاد » عن تفسير ما لتلك المرحلة التي صورتها ، لما اهتدينا اليه . ذلك ان الاستاذ السحار ، حرص بالفعل ، على تأكيد ما كانت فيه البلاد مـن فساد ، واكتفى بذلك تمهيداً لثورة ١٩٥٢ . فهو يذكر على لسان عثمان - ان رئيساً للوزراء « عادى العالم كله وارضى الملك » (ص٣٠٧) . وعلى لسان رفعت يقول :

– امر هـــذا الملك غريب ، يملك كل شيء ويهوى السرقة ، يسرق الادوية من المستشفيات في اثناء الحرب ، ويسرق على موائد القمار ، ويسرق التحف من المتاحف .

قال عبد الخالق :

– ويسرق السلطة من وزرائه ، ويسرق الاراضي من الاوقاف .

وقالت بثينة :

– ويسرق الزوجات من ازواجهن .

وقال رفعت :

– انه لا يعطي إلا الالقاب .

وقال عبد الخالق معترضاً :

– حتى الالقاب يقبض ثمنها ، اصبحت اروج تجارة في مملكته ، قطعة مـن الورق يقبض ثمناً لها خمسة آلاف او عشرة الآن من الجنيهات .

قال رفعت :

– تصرفاته كلها استهتار ، في غرفة نومـه بركن فاروق بحلوان صورة امرأة

عارية ، وعلى الحائط القريب منها آيات قرآنية » (ص٣١٧) .

وفي مكان آخر ، يحكي رفعت لبثينة ، ان رئيساً للوزراء تقلد منصب الرياسة ، ثم قال للملك :

– لي طلب واحد يا مولاي !

وظن الملك ، انه سيطلب شيئاً هاماً ، فأوجس خيفة ، واذا بالرجل يقول :

– لا مطمع لي إلا ان اقبل يد مولاي (ص٣٣٠) .

ولست اشك في ان افساد الجو السياسي وطغيان الملك وانحراف الزعماء ، كل هذه كانت عوامل مساعدة ، عجلت بتطور بلادنا الى مرحلة اكثر تقدماً ، ولكنها لم تكن عاملا حاسماً في هذا التطور . والحقيقة التاريخية، هي ان الرأسمالية الوطنية المصرية ، كانت قد ترعرعت واشتد عودها في احضان النظام الاقطاعي ، بقدر ما كانت بشيراً بأن المجتمع الرأسمالي الوليد ، قد اصبح كامل الرشد .

وتطور بلادنا اذن لم يتم بشكل عفوي كما صوره مؤلف (الحصاد) . وانما كان هناك التوسع التجاري والنمو الصناعي يأخذان سبيلها الى توطيد نفوذهما السياسي . ومن ثم كان محتوماً ان يتقوض المجتمع الزراعي ويشيخ نظامه الاقطاعي ، وتقوم ثورة يوليو تأكيداً لسير التاريخ .

كان في استطاعة الاستاذ السحار ، ان يصور هذا النمو المعقد للمجتمع الجديد ، من خلال العلاقات الفردية والاجتماعية القائمة بين الاسرة الاقطاعية والعالم الخارجي او بينها وبين مخاوفها الحقيقية من هذا التقدم ، حتى يصبح للثورة مدلول عملي ، ولا يقتصر معناها على كونها مفاجأة سارة للفلاحين ومحزنة للباشا . وحتى نستنبط من العمل الفني قانوناً يؤمن بتطور المجتمع ، ويهتدي به الناس في رؤية «مستقبل» اكثر تقدماً . اما الذي حدث ، فهو ان المؤلف جعل من فساد الحكم والطغيان – هذه الاسباب الثانوية – عاملا حاسماً في الثورة .

وانعكس ذلك على القالب الفني للرواية بشكل اكثر وضوحاً ، فما ان تحدث الفوضى الوزارية المشهورة قبل الثورة ، حتى يصيح حلمي مفكراً :

— الجو مشحون بالاحتمالات ، سيحدث شيء ما ، شيء لا أدريه .

قال الباشا وهو ينظر في ساعته :

— لن يكون هناك استقرار إلا اذا عاد رفعة الباشا الى الحكم .

ثم يفتحان الراديو مصادفة ، فيستمعان بشرود الى صوت المذيع ، يعلن حركة الجيش ، ويظل الباشا صامتاً ، الى ان يقول حلمي :

— هذه بداية ثورة .

وافاق الباشا من شروده وقال :

— بل هذه حركة لا يقصد بها الا تطهير الجيش .

بهذا اكتسبت الاحداث طابع المفاجأة والعفوية . ولم يتبلور لنا في النهاية موقف عام للكاتب .

*

قلت انه ليس هناك حدث روائي في القصة ، يمكن اعتباره المحور الدرامي الوحيد . فالشقاق بين الباشا وابنه عبد الخالق، فرض لنفسه خطاً رئيسياً في الرواية. وكان يبدو ذلك ممكناً وطبيعياً للغاية ، لو انه اكتسب من السياق الروائي ، ما يكفيه من مبررات . غير ان هذا « العداء » قد تجرد من اية اسباب تكفل له ان يقف على قدميه . فان يحنو الوالد على ابنه الصغير من زوجته الثانية ، وان يخسر عبد الخالق حظه في البورصة ، وان يثرثر عثمان في اذني الباشا . كل هذه لا تقيم حاجزاً ضخماً ابدياً بين الباشا وابنه ، خاصة ان البنوة في ظل الاقطاع تتخذ مظهراً وثيقاً . ولربما بدا ذلك ممكناً من زاوية اخرى هي الدلالة الفنية . اي ان الحدث لا يكون ذا دلالة في ذاته ، وانما هو ركيزة متينة تتجمع حولها دلالات اخر .

وهذا ما افتقدته في العلاقة السيئة بين عبد الخالق والباشا .

حقاً ، اصبح بيت الابن ، موئلا لأصدقاء السوء والمتسلقين من امثـال مرسي « صاحب الشقة الفاخرة في سليان باشا كلها غرف نوم ، ودوره فيها ان يفتح الباب لرجل وامرأة وان يغلق خلفها . وقد يسرت له شقته وكتمانه ، وحفظه للأسرار اندماجه في الطبقات الموسرة التي تقدر خدماتـه الجليلة » (ص ١٢٣ ، ١٢٤) . و « شعبان » الذي جلس الى جوار « بثينة « وقـــد صور له طول حرمانه الذي قاساه انه لن يدخل الطبقة الارستقراطية حتى ينـال كل نسائها » (ص ٢٤١) ، والذي جمع مرسي بشعبان ، هو ان الاخير ، اتسعت اعماله في تهريب التموين وقت الازمات ، ووجد ان بعض الموظفين يتعففون عن قبض الرشاوى ، فـــلم ييأس منهم ، كان يضايقه ان يجد موظفاً متمرداً عـلى نفوذه ، فأعد جرسونيرة في مصر الجديدة واخرى في شبرا وثالثة في الجيزة ، يغري بها الموظفين الذين يترفعون عن اخذ المال ، وقـد نجحت فكرته حتى ان اغلب الموظفين الذين كانوا رواداً لبيت مرسي يمموا وجوههم شطر شعبان ، وضايق ذلك مرسى ، فذهب الى شعبان يحتج على منافسته غير المشروعة ويهدد ويتوعد ، ولما كان شعبان من طبعه ان يرشو كل من يتصل به ، فقد اتفق مع مرسي على ان يكون مدير جرسونيراته لقاء مبلغ من المال » (ص٢٨٥) . اما « رفعت » ، فشاب وسيم « فيه جرأة واعتـداد بالنفس ، وما كان من الوسط الذي يعيش فيه ، انه من اسرة فقيرة ، ولكنه كان تواقاً الى حياة البذخ والسهر والعربدة ، فراح يصادق زملاءه الاثرياء في المصلحة ويشاركهم لياليهم الحمراء ، ويقضي لهم ما يكلفونه به خدمات لا تحلو السهرات إلا بها ، وغالباً ما كان يتطوع من تلقاء نفسه لتأدية الخدمات ، ليؤكد ضرورة وجوده واهميته » (ص ٢٦) وقد وصفه عبد الخالق ذات مرة بأنه « رجل الملمات ، يعرف من اين تأتي الخمور » (ص ١٢٥)

* وحقاً نجح مرسي في اجتذاب عبد الخالق الى شقته في شارع سليمان ، بعدان راح يوسوس له :

« – انت في حاجة الى راحة ، الى تغيير حياتك هذه التي تحياها ، لماذا لاتفكر في ان تأتي عندي ليلة ؟

فقال عبد الخالق في بساطة :

– في المسرح ؟

فابتسم مرسي ابتسامة ترجمتها : « يا عبيط » وقال :

– لا ، عندي في البيت ، عندي كل وسائل الترفيه ، ممثلات ، فتيات صغيرات ، ويسكي ، بيره ، حشيش تعال ليلة لتعيش في الجنة .

وانقشع القلق المستبد بعبد الخالق ، وصفت نفسه ، فقال لمرسي :

– « ربنا يوعدنا » (ص ٢٤٠)

* وحقاً اخفق شعبان في الوصول الى احضان بثينة ، لأن رفعت سبقه الى ما بين الضلوع .

ولكن ما هي دلالة هذه الاحداث ؟ الدلالة الفنية والانسانية ؟

كانت النتيجة الوحيدة ، ان الفنان – بعد ان خلق في الرواية ، خطاً رئيسياً [١] بلا ضرورة فنية – تورط في اختلاق الجو الموازي لهذا الخط . واذكر على سبيل المثال – اننا عرفنا الجانب الحقيقي في حياة الباشا اثناء زيارته للاسكندرية ، وبعنى ادق انباء زيارته للست انهار . وعرفنا ايضاً حياة عبد الخالق بعد ان اقام المؤلف سداً عالياً بينه وبين ابيه . ويوماً ، يسافر الباشا الى الاسكندرية حيث يتعشم قضاء ليلة متعة في فيلا انهار . ويشاء البوليس ان يعكر عليه صفو هذه

---

[١] اعني الشقاق بين الباشا وعبد الخالق .

الليلة ، فيهاجم الفيللا ، ويقبض على النساء والرجال ، ويركب الجميع « البوكس»
واذا بالباشا وجهاً لوجه أمام ابنه عبد الخالق !! والضابط يسأله عــن اسم ابيه ،
فيجيب :

« – سليم باشا شلبي .

والتفت الى الباشا وقال في قسوة :

– اقدم لك سعادة سليم باشا شلبي ، أبي » (ص٣٤٤) .

لا شك ان هذه لقطة بارعة ، لو اخذت على حدة ، ولكنها – للأسف – جاءت وسط اللوحة الكبيرة ، شيئاً مفتعلا ، رغم احتمال وقوعها . ذلك ان الفنان اراد بها ان يسلط الضوء على صميم العلاقة بين الابن والباشا ، التي لم تتمّ منذ البـداية في ظل ظروف موضوعية يمكن الاقتناع بها او الاستدلال بواسطتها على هدف هام .

ولقد استهوت المؤلف هذه المفاجـأة التقريرية في قطاعات مختلفة من الرواية . فعندما تعلم بثينة بخيانة زوجها لها في بيت واحد للدعارة مع والده تنهار تماماً ،حتى اذا دخل رفعت – بعد دقائق – ارتمت في احضانه على الفور ، وهتكت الخيط الرفيـع الذي حال بينهما طويلا. وان كنت اتفق مع الكاتب على ان الموقف كان ممهداً منذ بعيد ، الا انني لا اتفق معه في ترجمته على هـذا النحو : بثينة تقرأ غمزاً للفضيحة باحدى المجلات ، فتواجه عبد الخالق ، وتهب عاصفة هوجاء ، تنتهي بخروج عبد الخالق ، وبعدخروجه جاء من يقول لها :

« – رفعت بك في الصالون

« –رفعت بك في الصالون؟

وقامت وهي ساهمة ، وانطلقت الى الصالون حاسرة الوجـه ، في صدرها حزن ثقيل ، ومدت يدها الى رفعت تصافحه وشفتاها مزمومتان ، وعيناهـا ذابلتان ، وروحها غارقة في الظلام ، ونظر اليها رفعت في انكار وقال :

– ما بك الليلة ؟ مريضة ؟

قالت في صوت تخنقه العبرات :

– تصور ! عبد الخالق يخونني .

واجهشت بالبكاء ، واخفت وجهها في صدره وتشبثت به ، فراح يمرر يده على شعرها في حنان ، احس في تلك اللحظة ان الغشاء الرقيق الذي كان يفصل بينه وبينها قد تهتك ، وضمها الى صدره وهو غارق في السرور ، ثم راح يمسح دموعها ، بشفتيه ، وطفق يعصرها عصراً ، وقلبه يخفق بالنشوة بين جنبيه .

ان التعبير الفني ، ما كان يتحمل مشهداً ميكانيكياً ، كهذا وكان يكفي ان تضمر بينها وبين نفسها ما انتوته من خيانة ، وان نحس نحن بما يعتلج في صدرها ، بلا حاجة الى نقله مسرحياً .

واثارت هذه النقطة سؤالا جديداً : كيف نجحت بثينة في كبح جماح نفسها طيلة هذه المدة ، رغم ان المجتمع الذي تحـياه هو مرسي وشعبان تاجرا الاعراض ، والممثلة الكبيرة هاوية الشذوذ الجنسي ، واخيراً رفعت ، الوصولي المتسلق ؟ بل كيف اقنعت نفسها بطهر زوجها طيلة هذه الفترات ايضاً ؟ . وكيف عاش هـذا الزوج بنفس غفلتها ؟ وكيف اصيب كلاهما بالغباء ازاء محاولات شعبان لاقراضها وقت محنتها ؟ لقد تساءل عبد الخالق في استغراب :

« – كيف يرحب باقراضنا وهو لا يعرفنا ؟

فقالت بثينة في حماس :

– قال مرسي ان الرجل رآنا اكثر من مرة ، ويعرفنا جيداً ، وان كنا لا نعرفه بعد . ووضع عبد الخالق كأسه وقال :

– ولماذا يقرضنا دون ضمان » (ص٢٠١) .

وحين قال شعبان مصادفة في حديث له « كل شيء له ثمن » شردت بثينة لحظة

تفكر « ترى ماذا يقصد بكلامه هذا؟ ايريد ان يوحي اليهابشيء؟ انه وعد باقراض عبد الخالق ما يريد ، ولكنه لم يتقدم خطوة بعد ذلك الوعد ، ايريد ثمناً لتنفيذ وعده ؟ واذا كان ثمناً ، فما هو ذلك الثمن » (ص ٢٣٤) .

الى هذا الحد الغريب ، بلغ بها الغباء ، حتى ان احداً لم يفهم ما وراء محاولاته إلا حين جلس معهم الى الطعام « وراح يمد رجله من تحت المائدة ليداعب بها رجل بثينة » (ص٢٤١) ، ومرة اخرى اهداها « سواراً » واخذ يتحسس ذراعيها وظهرها ؟ اي بعد ان لجأ المؤلف الى ترجمة الموقف عملياً !

نبتت هذه الاسئلة جميعها على ساق احد الخطوط الرئيسية في الرواية ، لأن وجوده الطبيعي لم ينبت بدوره من ضرورة فنية .

وربما تبلورت ازمة المفاجأة التقريرية هذه ، حين توسدت بثينة ورفعت غرفة الاستقبال ليشربا كؤوس المتعة ، بينا عبد الخالق في فراشه يعاني النزع الاخير . فما كان من المؤلف الا ان اقام المريض من فراش الموت ، ليأخذ طريقه الى غرفة الاستقبال ، ويشهد مصرع شرفه .

ولست اعلق على هذا الموقف ، إلا بأنه نموذج للتقريرية في « الحادثة » . لأن الفنان هنا لا يعظ بطريقة منبرية ، ولكنه يعظ بطريقة فنية . اي ان التقرير هنا في اختيار الصورة نفسها لا في وصف الحادثة او شخوصها .

ومن السهولة بمكان ان يستخف الكاتب بالتقرير في الحادثة ، الى ان يتورط في التقريرية الساذجة . رغم ان مقدرته الفنية عادة اكبر من الوقوع في هذا الخطأ . ونحن نقرأ التعبير الانشائي الذي وصف به الاستاذ السحار — في خمس صفحات ما عليه الفلاحون من حال بائسة ، فيعلق على هدايا الباشا السنوية الى الفلاحين قائلا :

« ان ما يوزع عليهم يكفيهم يوماً او يومين ، فماذا يفعلون طوال ايام السنة الباقية ، تلك الايام العجاف القاسية التي تأخذ منهم كل شيء ؟ الصحة والعافية والعمر ، ولا تجود عليهم بما يستر الجسد ، ويسكت صراخ البطون » (ص ٧٨) .
ثم يصف اصحاب هذه البطون بأنهم « كانوا مغلوبين على امرهم ، فأكلوا لحومهم كلهم من ذوي النفوذ والسلطان » (ص ٧٩) .

نقرأ هذا فنعجب كثيراً ، لان صاحبه هو الذي اوضح العلاقة بين امينة هانم والفلاحات داخل اطار فني جميل ، اذ هي تدعوهن لتنظيف القصر ، استعداداً لاحدى الولائم ، وكل منهن تحلم بمبلغ من المال تشتري به دواء لزوجها او ثياباً لابنها ، او سدادا لجزء من دين البقال ، واذا اختلفن جميعاً في احلامهن ، فانهن اتفقن في شيء واحد هو الاكلة الشهية التي سيفزن بها عقب الوليمة . وبعد ان انتهين من التنظيف بدأن في ذبح الديوك الرومي ، ولمحت امينة هانم احداهن تتأهب لرمي الارجل والامعاء فوبختها ونهرتها وافهمتها ان هذا « بطر يزيل النعم» ومن الحكمة ان تشق الامعاء وتلف على الارجل ، لان حساءها لذيذ . وغارت قلوب النسوة الى اعماقهن، وتبخر الحلم القصير الذي اتفقن عليه ، وطارت من عيونهن الاكلة الدسمة . غير ان الاحلام الاخرى ظلت عالقة الى ان مدت امينة هانم يدها بعشرة قروش الى واحدة منهن لكي يقسمنها بالتساوي . وهنا تبخرت الاحلام الباقية[1] .

هذا نموذج رائع لتصوير الفلاحين من واقع علاقاتهم الاجتماعية . لو ان الكاتب استمر في تصوير العلاقات الفردية بين الفلاح والفلاح .. والفلاح والارض .. والفلاح والاقطاعي ، لاستطاع ان ينجو من التقريرية التي وصف بها الرواية في

---

١ راجع (الحصاد) من ص ١٠٠ الى ص ١٠٢

الصفحة الاخيرة حين وقف الجميع في ذهول حول جثمان عبد الخالق ، والهام تنظر الى السيد سليم – الذي لم يعـــد باشا ولا صاحب عشرة آلاف فدان وتهمس لنفسها :

« — من يزرع الزوابع ، يجني الاعاصير »

ليست إلهام – بلا أدنى ريب – هي صاحبة هذه « الحكمة » ، انـــه المؤلف نفسه ، يلخص بها حصاد العمر . قضية هامة – من القضايا العديدة التي تثيرها هذه الرواية – تستحق ان نوليها كثيرا من الاهتمام ، تلك هي قضية الفنان الذي يعبر عن مرحلة تاريخية ، ما زال ابطالها احياء بيننا او في اذهاننا : الى اي مدى يحق للكاتب ان يتناولهم بأسمائهم الحقيقية ؟

ويذكرني السؤال ، باحدى مسرحيات برنارد شو [١] كانت قد احدثت دوياً هائلا حول افراد بعينهم دون ان تذكر اسماءهم الحقيقية . وكانت النقطة اليتيمة التي اجمع عليها النقاد ، ان هؤلاء الافراد موجودون فعلا في مسرحية شو . وفي مسرحية « بستان الكرز » لتشيكوف ، غمز الناس لبعضهم بأن تشيكوف يقصد بالبستان شيئاً آخر ، ويعني بأصحابه اناساً آخرين يحملون نفس السمات .

وفي اي من اعمال بلزاك نرى ابطالا « مكثفين » ان جاز هذا التعبير عما يقوم به بلزاك من تجسيد لصفات عدة شخوص حقيقيين – يمثلون قطاعاً ما في المجتمع – في شخصية روائية واحدة .

ومنذ القديم ، حتى الآن ، والشخصية الروائية مثار لجدل طويل . والاستاذ عبد الحميد السحار في روايته « الحصاد » اراد ان يقرب بنا الى الواقع ، فكشف عن اسماء بعض الساسة القدامى ، كانوا على المسرح السياسي منـــذ قريب ، ولا تزال

---

١ العودة الى متر شحالح

صورهم ماثلة امام عيوننا . ومن ثم مالت الاحداث الى ان تكون احداثاً فردية ، وليست تجسيدا واعياً او انماطاً او نماذج للواقع الاجتماعي . وبمعنى آخر ، لم يعد للشخوص دورهم الفني ، بعد ان استلهم الفنان ادوارهم الفردية الحقيقية . لقد تخلى ابطال الرواية عن كونهم ممثلين لمجتمع كامل ومرحلة كاملة ، واضحوا مجرد افراد ، واختفت بذلك الدلالة الكبيرة الهامة ، التي كان يمكن ان نسندها لهم .

وما يقال من ان الادب السياسي يرغم الفنان على ذلك هو قول يجانب الصدق لأن تقسيم الفن حسب اهدافه ومراميه ، هو تقسيم مفتعل ، يفتقر الى التدليل العلمي .

ان العمل الفني لا يقدم لنا الفرد او الافراد او الظروف الفردية ، وانما يقدم لنا النموذج البشري والنمط الاجتماعي والظروف الموضوعية . وليس تقرباً من الواقع اذن ، ان يكشف الفنان عن الاسماء الواقعية لشخوصه ، لأنه ابتعد بهم عن الواقع الحقيقي ، منذ جردهم من اصالتهم الفنية .

وكما يقال ان هناك ادباً سياسياً ، وآخر اجتماعياً ، وهكذا .. ما زال هناك من يقسم الفن بين المأساة والملهاة . رغم ان هذا التصنيف حدث بالفعل في تاريخ الفنون ، في ظل اسباب موضوعية احاطت هذا التاريخ . اما الآن ، فقد اصبح للفن معنى جديد ، يتجاوز بشموله حدود المأساة والملهاة الى آفاق انسانية اكثر رحابة وعمقاً ، تشمل الدموع والبسمات ، وعناصر الحياة جميعاً . وهذا ما لمسته بحق في رواية « الحصاد » ، فلم يغتصب مني كاتبها ضحكة واحدة ، وان ضحكت كثيرا ، ولم ينتزع من عيني دمعة ، وان غالبتني الدموع مرارا . ذلك ان مقدرته الروائية في ادارة دفة الحوار ، بلغت من الدقة درجة عالية ، اتاحت لعدسته الصدق في تصوير خلجات الناس ونفوسهم ، فعايشناهم بحرارة قلوبنا ،

وعانقناهم بكل محتوى مشاعرنا ، واحسسنا في عمق ، بأنهم لا يضحكون حين تعلو قهقهاتهم ، ولا يبكون حين تنهمر دموعهم . بل انهم يعيشون الحياة .

واذا كنا نستخلص من الرواية موقفاً عاماً للكاتب ، فان ذلك ـ في ذاته ـ يشكل موقفاً ما ، اعود بـه الى ازمة الفنان المعاصر في المجتمع الحديث ، حيث اصبحت حرية التعبير احدى مشكلاته الرئيسية .

الضياع في قصص بدر نشأت

في مقدمة « مساء الخير يا جدعان » وهي المجموعة القصصية الاولى للأديب بدر نشأت ـ يقول الاستاذ احمد بهاء الدين :

« عندما فرغت من قراءة القصص العشر التي تضمها هـذه المجموعة وجدتني افكر في قضية هامة ، تلك هي قضية اللغة » .

واخشى ما اخشاه ان يتناول النقد المجموعة الجديدة « حلم ليلة تعب » لنفس الكاتب ، بنفس المنهج الذي ناقش به بهاء وكثيرون غيره ، المجموعة السابقة .

ذلك ان قصص بدر نشأت تغري الباحث حقاً ، ان يتوقف كثيرا عند قضية اللغة ،ولكن ما أخشاه ان يتناول البعض هذا العنصر بعزل عـن بقية العناصر المكونة للعمل الادبي . فأغلب الكتابات حول هذا الموضوع تبتر الصلة بين اللغة والفن في العمل المنقود وتسلط عليه كشافات سياسية فحسب ، ولا ريب في انه من حق اي دارس وباحث ، ان يدرس او يبحث اللغة من زاوية سياسية فقط ، ولكنه حينئذ يكون قد صنع شيئاً لا يمت بصلة للنقد الادبي . لأن هذا الاخير

يدرس اللغة من حيث هي احد عناصر العمل الفني وبالتالي من حيث وظيفتها داخل هذا العمل لا خارجه .

كان لا بد من هذه المقدمة ، لأخرج بنتيجة هامة ، وهي ان كون اللغة عنصراً مترابطاً مع بقية عناصر العمل الادبي ، يشجب كافة المقدمات والنتائج والمعارك التي تهنا فيها زمناً بشأن ما يسمونه بالفصحى والعامية ، فالسؤال الذي يطرحه كل عمل فني هو : هل هو كذلك ام لا ؟

وفي حدود هذا السؤال البسيط تبدأ رحلة الناقد الشاقة المضنية داخل هذاالعمل دون ان يتورط في قضية من خارجه ، تتصل بالأوضاع السياسية والقومية وغيرها من النشاطات الاجتماعية الاخرى . هل معنى ذلك ان الادب شيء منفصل عن هذه الأوضاع ؟ .

الجواب انه ليس منفصلا ، ولكنه متايز ، له وجوده النوعي الخاص . ولا يرفض هذا الوجود ان تكون السياسة احد عناصره بل هي كذلك بالفعل . هي كذلك في حدود كونها عنصراً حياً متفاعلا عن بقية العناصر الاجتماعية والنفسية والفلسفية والفنية ، المتشابكة تشابكاً غاية في التعقيد . والناقد الادبي هو الرسول الموفد من الفلسفة الى الادب لاكتشاف مجاهل هذا التعقيد ، وكيف اسهم الوضع السياسي والدلالة الاجتماعية والتقاليد الفنية في خلق هذا الشيء الرائع الذي ندعوه بالفن .

ورغم ذلك كله ، فان اقاصيص بدرنشأت تغري الباحث – كما قلت –بالتوقف عند قضية اللغة في التعبير الفني . والغريب حقاً ان المتتبع لمحاولات هذا القصاص ، يدهشه « منهج » هذه المحاولات . في المجموعة الاولى « مساء الخير يا جدعان » نلحظ الفنان يخضع الكلمات العربية للتركيب المصري ، فيشيع بذلك جواً نفسياً موحداً في الصورة الادبية . بينما نراه في المجموعة الجديدة « حلم ليلة تعب » يخضع

الكلمات المصرية للتركيب العربي ، فيعمل بذلك على بعثرة الجو النفسي . وما كنت اتوقعه في مسرى الكاتب المتطور ، هو ان يتلاءم التركيب مع الكلمات في وحدة واحدة من شأنها صياغة النسيج الفني في احكام لا يشوبه نشاز الصورة او موسيقى الجملة او الايحاءة النفسية .

ولست اريد ان اسوق الامثلة والنماذج من المجموعتين للتدليل على ما اقول في هذا الصدد . فالذي يعنيني في هذا المقال ، هو ان اتبين تطوراً آخر في مجال التعبير الفني والرؤية الانسانية عند الكاتب .

ولو اننا عدنا بالزمن الى ست سنوات مضت على صدور « مساء الخير ياجدعان» لأحسسنا ان المنظر الاساسي في ادب بدر نشأت هو ضياع الفئات الكادحة في المجتمع . هذا المنظر لم يتغير ابداً في مختلف مراحل تطور الكاتب . اذ يبدو ان وجدانه يعتصر حباً لمشكلات هذا القطاع من البشر ومعنى حياتهم . والتغير الجديد هو امتداد متسع لبادرة لمسناها في مجموعته السابقة ، غير ان مظاهره هي الطابع السائد للمجموعة الجديدة ، بعكس ما كان عليه من شذوذ في كتاب « مساء الخير يا جدعان » .

منذ ست سنوات كان بدر نشأت يصوغ ضياع الفئات المطحونة في مجتمعنا بانفعال صادق وحب عميق ولهفة على الخلاص ، ولكنني كنت استشعر هذا الضياع في حالة (سكون) . بمعنى ان الفنان كان يضع كلتا يديه على السطح البارد للمشكلة ، فلا ارى عبد الموجود او عبد المقصود او عبد الصمد ، إلا من خلال ازماتهم الطافية فوق وجدانهم ، من خلال سرقة القال لزبونه احمد في « قصة (واحدمنه) وسرقة عثمان للرغيف من امه في « علقة تفوت » وجوع المومس في رمضان في « اشوفكو بكرة » . وغير ذلك من الموضوعات التي وقف منها الكاتب موقف المتفرج الذي لم ير على السطح الا اشياء ساذجة ، او حلولا قدرية ، او مبالغات قاتلة للفكرة

والشخصية والموضوع ، فراح يغلف السطح بآهـات ساخنة لعلنا نصحو على وهـج الحرارة التي تتلظى فيها تجاربه الانسانية .

ولكن موقفنا – نحن القراء – لم يكن افضل حالا من موقف الكاتب نفسه فقد فغرنا افواهنا مراراً من الحلول الهابطة من السماء في ليلة القدر ، فيستريح عبد الموجود العامل المتعطل الى قراره التاريخي ، وينطلق « يبحث عن عمل ، اي عمل ، وعن الرزق والفرج ، وبعدها بنفسه » ، وترجع ثورية هذا القرار عند الكاتب الى ان هذا العامل نفسه كان شعاره كل صباح « ترزق ، وتفرج ، ومسيرة بعدها » .

وهكذا عبد الصمد ، الذي زاغت مـنه زنوبة لأسباب كثيرة ، وفجأة يرفـع اليـــها رأسه « بنظرة طويلة واثقة تشع بالأمل ثم تنهد في راحـــة والتفت الى الرقص » .

وكذلك اسماعيل ، الذي كاد يقتله العذاب مـــن زملائه والحذاء الضيق على السواء حين لم يجد احداً يعطيه قرشاً واحداً يركب به الترام ، واذا بـــه يقتنع – بعد ان استعرض احوال زملائه – « فعلا اللي يشوف بلوة غيره تهون علـــيه بلوته » ، ليس هذا فقط ، انه « وجد نفسه يفغر فاه في دهشة لما اوصله تفكيره الى ان وراء مشكلته الصغيرة مشكلة كبيرة شامـــلة تجمعه هو وزملاؤه وعائلتهم وعائلات كثيرة ، وان الحكاية ليست مجرد كالو او قرش او جزمة » .

لنلتقط انفاسنا من هذه السخونية المزعجة التي اسدلت على ابصارنا ستاراً كثيفاً من السذاجة والحلول القدرية والمبالغات القاتلة للفكرة والشخصية والموضوع جميعاً ، لنلتقط انفاسنا ونلتقي مع قصتي « مساء الخير يا جدعان » و « الجدار » في لحظات ثمينة تنسكب في وعينا بغزارة .

« ان (الحشيش) هو البانوراما الهائلة التي افسحت لنا مجالا خصباً لرؤية المنظر الاساسي في ادب بدر نشأت ، لرؤية ضياع الفئات المسحوقة في مجتمعنا لرؤيته في

حالة حياته ، في حالة وجود لحظة حضور بمعنى آخر من المعاني . « الجوزة » تنتقل من يد الى يد ، والتعليقات تتساقط من لسان الى لسان والعيون تنفتح وتنغلق ، ومن الصحاب واحد يذهب وآخر يجيء ، ومع النقلات السريعة المتتابعة هذه ، ترتشف قلوبنا رحيقاً لمأساة دامية ، مأساة اعمق من سطوحها في الاقاصيص الاخرى، مأساة لم تبدأ في « مساء الخير يا جدعان » إلا لتبدأ في صورة جديدة في « الجدار » المقام بين الحارة والحياة. اجل ، بين الحارة والحياة مرة واحدة ، مهما ثرثر الفنان بتفاصيل يعوزها السياق التعبيري للقصة ، فالجدار هو الحائل الوحيد بين اهل الحارة من جهة والشمس والهواء النقي من الجهة المقابلة . الجدار هو مصدر الضعف والسل والموت ، وزواله يعطي الحياة فرصة حقيقية لأن تكون حياة . والحارة اذن ليست هي بالتأكيد حارة عثمان ، كما اوهمنا المؤلف ، والجدار هو ليس السد المقام من الطين في نهايتها وعند بداية الحياة ، انها اشياء اكبر من ذلك ، اكبر من ذلك بكثير ، بكثير جداً ، جداً .

وهاتان القصتان من مجموعة « مساء الخير يا جدعان » هما البادرة التي اشارت الى انها الجذر القريب للطابع السائد في مجموعة بدر نشأت الجديدة ، « حلم ليلة تعب » .

ولا شك ان هذه المجموعة الاخيرة ، لا تخلو من رواسب المرحلة القديمة التي تعبر عن نفسها في قصص مثل « اصحاب » و « حلم ليلة تعب » و « افيون » ولا علينا من الفكرة المكرورة في قصة « اصحاب » فما يثير فيها من ملل سوى العلاج المكرور والرؤية المكرورة ايضاً : عبد السميع وتوفيق من اصدقاء الطفولة ، باعدت بينهما الحياة ثم جمعت بينهما في لحظة اختارها الكاتب باخلاص شديد ، هي لحظة لقاء بين عبد السميع العامل المتعطل وتوفيق مدير المصنع الذي لا يعير صديق الطفولة اي التفات . اكثر من ذلك ان عبد السميع لم يكن واحداً ممن وافق

المدير عـــلى تشغيلهم ويخرج مـــع زميل آخر هو حسانين « يتقاسمان الكلام ، والحكايات ، والشكوى ، والسيجارة » سيجارة حسانين .

ولا عتب على المؤلف ان يكرر فكرة الهوة الطبقية وانعكاساتها على الاغنياء والفقراء ، والتقارب بين الفقراء فيما بينهم ، لا ضير عليه من ذلك ، فرغم انهـــا فكرة ممضوغة وموضوعها أكل عليه الدهر وشرب ، الا ان تقديمها في هذه الصورة القديمة المهلهلة هو الذي يبعد بها بعيداً عن نبالة القصد وشرف الهدف . ان صياغتها كمعادلة جبرية يجمد طاقتها على التعبير ويخلق فينا احساساً باللامبالاة .

وليس هذا مما يستهدفه الكاتب حين ارخى لنا علاقة الطفولة البريئة ، واغتيال الفارق الطبقي لها ، في بناء طبقي اكتملت له سماة العظة الدينية . البناء الفني يرفض عادة هذا الشكل التعبيري ، ويسلك – لتحقيق اهـــدافه – اقل السبل مباشرة وابعدها عن التسطح .

يلتقط هذه الفكرة مثلافيعرضها لنا من وجهة نظر اخرى ، وجهة نظر تعبيرية وفكرية في آن واحد ، وتصل بنا الى نفس الهدف ، فقط في اعماقه البعيدة الموغلة داخل البشر .

هكذا كنت اتصور – على سبيل المثال – ان يحكي لنا هذه القصة توفيق مدير المصنع ! كنت اتوق الى وجـــهة نظر جديدة في الموضوع ، وجهة نظر القطاع الآخر من المجتمع . حينئذاك كان الفنان سيضطرني الى تجـاوز السطح الخارجي للظاهرة الاجتماعية ، وكان هو سيضطر اولا الى تجاوز القالب السطحي المبـــاشر للتعبير . وعندئذ كان بدر نشأت يضيف الى ضميرنا الاجتماعي والفني شيئاً جديداً . يضيف الصوت الغائب عن وجداننا الانساني ، الصوت المتهم في عرفنا باللاانسانية . يضيف الى الفن شكلا ديموقراطياً في التعبير – ان جازت هذه التسمية على ما يعنيه البعض بالموضوعية في التصوير . واقصد به هنا ان حرمان النماذج الممثلة لقطاعـات

اجتماعية معينة من قول كلمتها في قضية تخصها هي بالتحديد ، هذا الحرمان يحرم بدوره بصيرتنا من الرؤية الشاملة للحياة . وكذلك كان الفنان سيضيف الى تقاليدنا الفنية قوالب جديدة يستمدها بطبيعة الحال من النظر الى القضية من هذه الزاوية الجديدة .

هل يقال انني اقترح على الأديب عملا أدبياً جديداً ؟ لا بأس إذا كان المقصود بالاتهام هو النتيجة الطبيعية لتطور حوادث وشخصيات وافكار وصور العمل الادبي . اي اذا كان نابعاً من العمل الفني ذاته لا مفروضاً عليه من خارجه . فأنا لا اطيق نهاية « حلم ليلة تعب » على هذا النحو الذي أتى به الكاتب هكذا : « بات محمدين ليلته مستغرقاً في هوان الحياة المرة التي تمنع ابنته تلقائياً من تكملة تعليمها ، بعد ذلك يصحو محمدين ليخطف البالطو ويهرول الى باب الشقة قبل ان تقول زوجته بلهفة :

« الله .. انت مش حتفطر ... دانا خلاص حا اصب الشاي .

زعق محمدين :

– افطر ايه .. وزفت ايه . عيشة تقرف .. هو الواحد عارف يتهنى بحاجه .. لا لقمة ولا نومه .. ولا حتى كلمة حلوة .. يلعن ابوي دي عيشه .

ثم اتجه ناحية الباب .. وقبل ان يخرج نادى على امرأته :

– نفيسه .. يا نفيسه .

وطلت نفيسة من باب المطبخ .. فشخط فيها :

– اسمعي .. تبقي تصحي البنت كمان شويه عشان تروح المدرسة .

وشد محمدين الباب .. ونزل جرياً على السلم » .

قلت انني لا اطيق هذه النهاية ، وليس هـذا شعوراً خاصاً يتصل بذاتي ، كما انني لا اعرف ما اذا كان احد يشاركني هذا الشعور ام لا حتى ادعي انه احساس

عام .. كلا ، ليس الامر هكذا .. وانما تولد عندي هذا الشعور ، حين تساءلت : لماذا تغير رأي محمدين فجأة في تعليم ابنته في ليلة واحدة ؟

والجواب لا يضمر ثروة مفاجئة هبطت على صديقنا محمدين في هذه الليلة الشقية، حين تذكر ان الدكتورة زينب سألته يوماً : « انت ناوي تطلعها ايه ؟ ». وانه قال « لو قدرني ربنا اطلعها دكتورة زي حضرتك » . من هذا الحلم الافيوني بالتحديد صنع لنفسه مفتاحاً من ذهب ، هو مفتاح السر في ذوبان مأساته الطاحنة في ليلة واحدة ، وقراره المفاجيء بأن تذهب البنت الى المدرسة .

هذه الرؤية المهزوزة لواقع شعبنا صاغت « حلم ليلة تعب » في بنائها المختل ، بسبب طوفة زائدة ليست في مكانها ، هي تلك النهاية التي قلت انني لا اطيقها . تماماً كمنهج المؤلف في قصة « افيون » فقد اقنع الطبيب حنفي بعدم العودة اليه . وحدث ان تردد حنفي قليلا امـــام قهوة الماوردي « لكنه فجأة لف وزعق بعلو حسه :

– اديني رطل لحمة يا معلم .. اديني رطل لحمة .

ولما فات حنفي من قدام القهوة ، وقام عوده على حيله ، ومد حنفي ، ورمى عليه السلام ، وفضل ماشياً على طول ، في سكة البيت » .

وبغض النظر عن الطرافةالتي يمكن استخلاصها من القصة بأن مأساة «الافيونجية» في مصر انهم لا يعرفون رأي الاطباء في هذا الموضوع ، فان ما يلفت النظر حقاً في هذا اللون من القصص هو عنصر المفاجأة هذه . ولا شك ان جزئيات الحيـــاة تتراكم بعيداً بعيداً عن وعينا ، ثم تتحول هـذه المتراكمات في لحظة إلى تغـــير مفاجيء .

ولو ان الفنان يأخذ لحظة المفاجأة بهذا المعنى لقدم لنا اعمالا رائعة ، فالمفاجأة هنا تعبير عميق عن لحظة التغير الجذري في الظاهرة المطروحة للتعبير ، فهل يمكن

ان يقال ان هذا التغيير هو ما حدث في حياة محمدين « حلم ليلة تعب » او في حياة حنفي « افيون » ؟ هل يمكن ؟ لا اعتقد .

وهذا هو الفرق الجوهري بين صياغتين في التعبير والرؤية . فرغم ان المؤلف في قصته « افيون » يحمل حنفي على هجر الافيون ،نراه في « مساء الخير يا جـدعان » يسطو معنا على جماعة من الصحاب في حالة « مزاج » . اقول رغم ذلك ، فاننانلمس اعمق اعماق المأساة الضاربة في « مساء الخير يا جدعان » وننظر باستغراب وبلا اية فرحة الى حنفي . لماذا ؟ لأن الكاتب في (اصحاب) و «حلم ليلة تعب» و«افيون» يرى الحياة ويعبر عنها بمنظار قصير الرؤية زائفها . وليس هذا هو منظار بدر نشأت في كثير من قصصه الجديدة . ان الامثلة التي سقتها الى الآن لا تصور الكاتب في في مرحلته الجديدة ، انها مجرد رواسب من المرحلة القديمة فيما ارى .

قصتان في المجموعة ، يكشفان طبيعة الرؤية الجديدة عند بدر نشأت،ثم تتوالى بقية القصص برهاناً طويلا يؤكد هذه الخطوة من جانب الفنان .

في القصة الاولى « سلمون » نرافق عامر افندي بمكتبه يدنـــدن « ابو سمره زعلان » بغير وعي ، فاذا تصيد هذه الدندنة احد زملائه فتساءل : « عامر بك ، ما لك مزأطط كده بتحب جديد » ، « والنبي اني قايل للست » !

يجيب عامر افندي حين يفيق : « ست مين يا واد ابراهيم ، ما خلاص راحت لحالها » .

وفي الطريق الى البيت يأخذ معه علبة « سلمون » ، و في الشقة يبحث عــــن « فتاحة العلب » دون جدوى ، ربما رماها « الواد حماده » من البلكونه ، ربما ، ويتذكر الاولاد ، والخناقة مع امهم بسبب اقة السمك التي اشتراهـــا ، ثم يلمح التفاحة معلقة امامه في مسمار على الحائط . وتصطدم عينا عـامر افندي في نفس اللحظة بالسمكات الثلاث الزرقاء المرسومة على العلبة مكتوباً عليـــها « صنع في

اليابان » . وجريدة اليوم تتكلم عـــن حادث القطار المروع ، والاشعاع الذري تنتقل احدى مواده بالوراثة الى كل الكائنات بما في ذلك الاسماك . « وكانت يد عامر افندي تمتد بلقمة ناحية طبق السمك ، فوقفت يده في السكة . اسماك ، رماد ذري .. وراثة .. يا خبر اسود » . وانبثقت في ذهن عامر افندي حقيقة رهيبة ، وهي ان هذا السمك من اليابان ، البلد الذي ألقى عليه الامريكان اول قنبلة ذرية ، وما تزال تجاربهم تجري هناك . وقد رأى نفسه منظر القنبلة الذريـــة على شاشة السينا ، ومنظر دمار هيروشيا في الصحف ، اب وام واربعة اولاد، محروقين مشوهين ، لحمهم مهلهل . والولد الصغير الذى في عمر حماده ، نصف وجهه محروق وذراعه متآكل وجلده مسلوخ » . وانتصب عامر افندي واقفاً ، وازاح عن نفسه كافة الاساليب الملتوية التي اراد ان يتعلل بها في الذهاب لاحضار الست والأولاد (بلاش سمك ، ياكلوا اي حاجة إلا السمك ، اللي في العلب بلاش ،والبلطي بلاش ، وكل انواع السمك بلاش ، بلاش خالص .

القضية الكبيرة جـــداً التي تعالجها الاقصوصة هي مأساة عصرنا ؟ هكذا مرة واحدة. مأساة الفناء الذري للبشرية . ألصق الفنان ضميرنا بجسم المأساة الكبيرة من خلال مأساة صغيرة يعيشها عامر افندي ونعيشها نحن معه كثيراً في تفاصيل حياتنا اليومية . لم يضطر الكاتب الى بناء منطقي كالعظات الدينية ، وانما راح يلتقط من وعي عامر افندي ولا وعيه ، من جزئيات حياته في المكتب وفي البيت ، مـــن ذكرياته في السينا والمجلات وقراءته الآن لاحدى الصحف . راح يصوغ هذا كله بناء تعبيرياً ينضح بالمأساة والدم والخراب الابدي ، بغير ان يخرج لحظة واحـدة من اعماق عامر افندي ، الموظف الصغير الذي لا تطيق ماهيته ولا زوجته ولا التجارب الذرية ، ان يأكل باطمئنان (اكلة سمك) ! نفس المنهج الممتاز الذي طالعناه في الاقصوصة الثانية (إلا .. دي) . ان كثافة العالم الاسود الذي يعيش

عم ابو زيد في احدى (مباوله) المتخمة طول اليوم بالقيء والقاذورات والرسوم الداعرة على الحائط . وسط هذا كله يجلو لنا الفنان لحظة مضيئة عبقرية في حيـــاة (ابو زيد) حين قرأ بين العبارات الصارخـة بالجنس جملة كبيرة عريضة تشغل مساحة متر وزيادة ، خطها جميل مفسر ومكتوبة تحت ذراع السفون على طول . وابتدأ يقرأها : حاربوا الاستعمار ، القنال ملكنا : وبـــدأ الرجل العجوز يمسح الحائط بالخيشة ، مسح جميع الرسوم والكلمات المكتوبة حول هذه الجملة (ثم رجع لورا ، ومضى يتأملها ، ويقرأها من جديد ، ويتأكد انها ظاهرة ، واضـحة ، لا وساخة تحتها او كتابة جنبها ، او فوقها) .

هكذا تسطع في الظلام الحالك هذه اللحظة المشرقة من خلال الرؤية النافـذة العميقة للحياة ، ومن خلال التكوين التعبيري المكثف للتجربة الانسانية في بوتقة مليئة بالفعالية والانصهار . تجعل مـــن ضياعنا حركة غليان مستمرة تحرق عامر افندي وابو زيد بلذعات مـــن لهب متقد في نفوسنا ، فنستيقظ جميعاً في لحظات تتفاوت في احجام شعلة الوعي ، نستيقظ على دلالة وجودنا ، بل مأساةهذا الوجود او بالاحرى هذا الضياع .

فأم احمد تختلف عن عزيزة ، وهذه تختلف عن انيسة، من حيث الطاقة الكامنة في هذه النماذج بطبيعتها ، للتعبير عن هذا الضياع المأساوي الحاد ، ولكن ارق ام احمد وتجربة عزيزة ومغامرة انيسة ، تودع جميعها في كياننا مساً من نار . في قصة (ونامت ام احمد) يتحرك المونولوج الداخلي في مسارب حياتنا الواضـــحة يقلق ابصارنا . وفي قصة (اذاعة) يتحرك بغريزة في اضيق مسالك ذواتنا ، و (الحزام) يضيق علينا دائرة حياتنا اكثر فأكثر ، لنجد انفسنا وجهاً لوجه امام ضياعنا .

وكثيراً ما تلون هذا الضياع عندبدر نشأت بالمأساة الاجتماعية للانسان ،وقليلا ما تلون بمأساة وجوده نفسها ، غير انه في ذلك الكثير وهذا القليل ، كان يفتح

بصيرتنا على آخرها مهما استاءت سذاجتنا من صورة الفجيعة الحية .

ان الكاتب الذي اهدانا (مساء الخير يا جدعان) معلناً مولد فنان واسع الرؤية عميقها ، يؤكد لنا في (حلم ليلة تعب) ان هذه الرؤية تزداد خصوبة وغنى ، فلم يصبح ضياع الفئات الكادحة في مجتمعنا إلا انعكاساً صريحاً لضياع اكبر يعاني الجنس البشري جميعه ويلات الاحساس به . والقصاص بدر نشأت لم يفعل اكثر من انه اضاف الى لهيب هذا الاحساس في وجداناتنا وقوداً جديداً . ومن هنا فضيلته وخطيئته معاً .

حادث النصف متر

صبري موسى من الادباء الشبان القلائل الذين يتميز انتاجهم القصصي بنكهة خاصة ، تقرب به من اصالة التفرد ، وتنأى به في الوقت نفسه عن التكرار والمسوخ المشوهة .

و (حادث النصف متر) لا تستطيع اعتباره المجموعة القصصية الثانية لهذا الفنان ، لأن القصة التي اطلق عنوانها على الكتاب ، تكاد تكون العمل الادبي الهام والوحيد الذي يقدمه لنا صبري موسى بعد مجموعته القصصية الاولى (القميص) . بل ان مجموعة الاقاصيص والصور القليلة التي ضمتها مجوعته الاولى و كتابه الاخير ، مجرد مقدمة او ارهاص فني لقصته (حادث النصف متر) .

وقد تعود النقاد العرب على ان يستعيروا من النقد الاوروبي تعبير (الرواية القصيرة) او (القصة الصغيرة الطويلة) لهذه الظاهرة الادبية التي تقف من ناحية المظهر السطحي – عدد الصفحات – موقفاً وسطاً بين الرواية والاقصوصة . ولئن كانت لهذه التسمية مسوغاتها الخاصة في تاريخ الادب الاوروبي ، فاننا نلحظ في

الآداب الاوروبية والامريكية والعربية على السواء ، ان هـــذا البناء القصصي يتفرد بخصائص معينة ، تفسح له مكاناً خـــاصاً في مجال الخلق الفني والنـــقد الادبي معاً .

ولقد كانت (اللص والكلاب) تجربة رائدة في اكتسابها الشيء الكثير مـن من تلك السمات الذاتية الخاصة بذلك الشكل الادبي الجديد . الامر الذي اوقع بعضاً من نقادنا في حيرة من امرها ، لان مقياسهم في التقويم كان ذلـك التعريف الوسط بين الرواية والقصة القصيرة .

ونحن نستقبل (حادث النصف متر) تجربة ثانية من جيل يختلف اختلافاً بعيد المدى عن جيل نجيب محفوظ : ولعل نقطة الالتقاء بين الجيلين عند هـذا الشكل الادبي ، هي انها يستظلان معاً بمأساة عصر واحد في انعكاسها الحاد على احدى نقاط التحول التاريخية في حياتنا العربية . غير انهما سرعان ما يفترقان ، في تفاصيل ظل المأساة على العصر ، فنلتقي مع صبري موسى وجهاً لوجه مع ازمة جيلنا الذي دبت في شرايينه الحياة مع ارهاصات الحرب العالمية الثانية .

قلت ان قصص صبري موسى كانت تمهيداً اصيلا لقصته (حادث النصف متر) . فنحن نلتقط بعضاً من عناصرها الفنية والفكرية ، مبعثراً هنا وهناك ، لم يكتمل عوده الفني بعد . والاقاصيص التي شغل بها المؤلف جزءاً من كتابه الجديد ، خير دليل على ذلك . فالثورة على حضارة الآلهـــة (في المدينة) ، والقيم القديمة في (الفرح) ، واللامعقولية في (لست متأكداً) . هذه الثورة لم يتواءم مضمونها التراجيدي مع القوالب الفنية التي تمددت خلالها ، فكانت اقاصيص صبري اقرب الى التحقيق الصحفي او الصورة الادبية .

من الفن الصحفي استمد الكاتب اسلوبه السريع الخاطف الذي يعتمد اساساً على الفقرات القصيرة . ومن الفن الادبي اضاف الى هذه الفقرات قوة الايحاء الذي

يدعونا الى التأمل بدلا من المرور العابر . ولكن اجتماع العنصر اللغوي على هـذا النحو ، مع العنصر الفكري الذي ينضح بالمأساة ، كان ينقصه عناصر اخرى كثيرة تتصل بالوعي التعبيري والوعي الاجتماعي،حتى تتاح لها جميعاً فرصة النضج والاكتمال في الشكل الفني المناسب . وقـد أدى نقصان هذه العناصر الى تسطح التجربـة الانسانية في بعض القصص ، فكان طابعها السائد هو طابع الريبورتاج ، كما أدى الى التوقف عند حدود التأمل والاستغراق في اللحظة الساكنة ، مما اصاب قصصاًاخرى بالفتور ، واحياناً بالجمود .

ولكن هذه المحاولات كانت بمثابة حقل التجارب الابداعية عند صبري موسى في بحثه الدائب عن نفسه كفنان يعاني مأساة عصره وقضايا مجتمعه وازمة جيله ، كما يعاني مشقة الوصول الى الصياغة القادرة على امتصاص هذه النبضات جميعاً .

ان تراجيديا الانسان المعاصر ، تنبع من احساسه الحاد بالقلق ، وعبث الوجود الانساني ، وغربتنا في هذا العالم . وقد تولد هـذا الاحساس في عصرنا ، كنتاج معنوي للحروب العالمية الساخنة والباردة ، والتقدم العلمي المذهل في مجـالات التكنيك ، والتخلف المدمر في مجالات الوجدان . ولقد كان الانسان الاوروبي والامريكي من اوائل ضحايا العصر ، لقربها الشديد من ميدان المأساة ، بل لوجودهما في قلب التراجيديا . اما الانسان الشرقي فقد شاءت ظروفـه التاريخية ان تخدر احاسيسه امداً طويلا ، عن الاحساس بضراوة التراجيديا المعاصرة ، اذ تكاتفت قوى الاستعمار الغربي والانظمة الاجتماعية المتخلفة ، على الصعيدين المادي والمعنوي في خنق مراكز الحساسية في كياننا الحضاري . الا اننا الآن – ومنـذ عشر سنوات تقريباً – نجتاز مرحلة دقيقة في تطور المجتمع العربي ترهف اعصابنا ارهافاً بالغ الحدة ، لأنه يختلف عن المرحلة الحضارية التي تجتازها اوروبا وامريكا في ان مرحلتنا نقطة انطلاق وتوثب ، وانسلاخ عن التخلف .

ومن اعماق هذه المرحلة العصيبة الدامية ، يكتب لنا صبري موسى « حادث النصف متر » . فهي تعبير مأساوي حادعن جيلنا الذي تمزقه مرحلة حضاريةجديدة لم يستقبلها مجتمعنا بقدمة نفسية في المستوى الحضاري الذي تدعمه نفسه ارضية فكرية معقولة . لذلك تخير الفنان عناصر عمله الادبيمن المناخ التراجيديللمجتمع، فالشخصية الاولى في القصة ، لشاب تجاوزالثلاثين من عمره بقليل ، ينتمي الىالطبقة التي يواصل سكانها التسلق (زاحفين في التواء وخبث على اعتاب الطبقة العليا ، في حين ان القلق يطحنهم ، لان الرعب من السقوط في الطبقة السفلى لا يزايلهم لحظة واحدة) . ولا يسلك الكاتب في هذه الشخصية سرداً تقليدياً لتاريخها الاجتماعي، بل يلتقط من ركام ذلك التاريخ بعضاً من الزوايا الخادمة للمحور الرئيسي فيالقصة. اي انه حين يبدأ من (النهاية) التي ينحني فيها رجل طويل ، يطلب اليه ان يترك له حبيبته لأنه سيتزوجها . حين يبدأ من هنا ، لا يسلك الطريق التقليدي الذي عرفته الرواية والقصة السينمائية حيناً من الزمن ، عندما يلح (الماضي) على احدى الشخصيات ، فتتذكر تفاصيله ، وتنتهي القصة او الفيلم عند نقطة البداية . كلا .. ان مؤلف (حادث النصف متر) لا يمضي على هذا النسق في صياغة قصته ، فهو يبدأ بهذه الصورة ، ويبرزها في كل مشهد جديد ، في اثناء السياق التعبيريللقصة ، اذ هو لا يعتمد على التسلسل التاريخي المنظم في السرد ، وانما هو يفتتح طريقاً تعبيرياً جديداً يمت بصلة قرابة حاسمة الى المونولوج الداخلي . هذه الوسيلة التعبيرية لا تجعل من توارد الخواطر تداعياً ذهنياً في غلاف من الانسجام المنطقي لسير الحوادث . بل تجعل منه تدفقاً نفسياً بلا ضوابط او حدود واعية سوى ضوابط التعبير وحدود الاختيار الفني . ويلجأ الفنان غالباً الى هذه الوسيلة حين يكون البنيان الداخلي للشخصية هو جل مايستهدفه من كشف وجلاء فيثنايا العملالادبي. وهكذا تنتقل بنا الشخصية الاولى في قصة صبري موسى من صورة الرجل الطويل

الذي ينحني لها وفقاً للقواعد العصرية ، ويستأذن منه ان يبتعد عن حبيبته ، لأنـه – شخصياً – سيتزوجها ! ينتقل بنا فارس المأساة من هذه اللقطة الى ذلك الوقت الوقت البعيد الذي وصلت فيه دماء جندي فرنسي (الى عروق ريفية صغـيرة صاخبة الروح لكنها منكسرة تميل الى الحزن) . (ولم يكن سهلا ايامها ان ادرك ان هذا المزاج المتقلب سيؤدي بي في النهاية ، الى ان افقد حبيبتي بهـذه الطريقة العصرية المهذبة) .

وفي الثالثة من عمره كان يلعب (عروسه وعريس) مع ابنة الجيران ، فرآهما والده . (وفي اليوم التالي سمعت صوته في السلم وهو يزعق لجارتنا بأن تبعد ابنتها عني لأنها سوف تفسدني) . ولكنه في الخامسة عشرة عرف اللعـبة على حقيقتها . عرفها خلف جدران بناء لم يكتمل ، وفي احضان فتاة لم تكتمل في المايوهالاحمر . عرفها ايضاً حين سمع ان الفتاة تزوجت بعد ذلك (وتبين لي ان البنت يمكنها ان تلعب اللعبة مع رجل ، ثم تتزوج رجلاآخر) .

وفي الخامسة والعشرين ، التقى بأخرى في حيز مكاني ضيق يبلغ نصف مـتر اثناء اهتزاز الاوتوبيس وتعلق ذراعاها بأحد ذراعيه . وكان هذا اللقاء هو بداية التعارف بين الشخصية الاولى والشخصية الثانية في القصة . (وطبقاً لقواعـد الحب العصرية ، ولأن كلا منا لم يكن متيقناً من الآخر بعد ، كان من الضروري ان نلتقي كل يوم) . ولقد ابدع الفنان حقاً في تحويل هذه اللقاءات الى بوتقة شديدة الضيق والحرارة ، تنصهر خلالها هذه الكيانات المضغوطة بعنف تكوينها القلق . فلم نكن نستشعر في اللقاء مجرد لحظات عامرة بالنشوة ، بل كنا نلتقي مع عديد من علامات الاستفهام : هل هو يحبها ؟ ما ابعاد تجربة الحب ؟ ومـا الزواج ؟ والصداقة ؟ و .. و .. (هذه الغرف المغمورة التي شهدت غليان الدماء الحقيقي وغيبوبة الانتشاء الساحق لشاب وفتاة ، في المرحلة الثالثة من العمر يشعران بالعزلة

النفسية في هذا العالم الكبير ، المدهون – فقط – بالحضارة !) . انهما يعيشان عمرهما تحت وطأة القيم القديمة ، فيتمزقان بين جذب «القديم» وشد «الجديد» لان ارضاً صلبة من الوعي ليست قائمة ، ليست هناك همزة وصل قوية في اللاشعور بين القديم والجديد . لذلك يرتاب الفتى من تجارب فتاته السابقة ، وينكر عليها ان تحمل من لياليه معها ، فيطلب اليها ان تجهض الحمل الوهمي ! اجـــل ، فقد اوهمته بالحمل ، لتستوثق من حبه لها ، لتمتلك مصيره ، وتخطط مستقبله . وعندمـــا يصيب القلق معدتها بالقرحة ، يستأصل الطبيب جزءاً منها ، وكأنما بتر ايضاً شيئاً آخر مـــن ضميرها .

هذا الشيء الآخر ، نطق به الرجل الطويل الذي كان يرسل اليها الزهور طوال فترة مرضها ، والذي كانت تهدد به حبيبها . نطق به عندمـا انحنى للشباب يطلب اليه ان يبتعد عن حبيبته ، لأنه سيتزوجها . (وبعد شهرين سمعت انهما قد تزوجا. بهذا ايها السادة تنتهي قصتنا ، نحن الذين خلال اهتزازة مفاجئة في اوتوبيس التحشرج التقينا) .

والمؤلف يصف هذا العمل الادبي في مقدمة عنوانه بأنه (قصة حب بسيطة) . والحق ان بساطتها تقف عند حدود البناء التعبيري ، والتجربة الانسانية العادية ، تقف عند سرعة الحركة بين الاحداث والشخصيات ، وعدم الالتفات الى التكوين التفصيلي للشخصية او الحدث ، والالتفات الشديد الحساسية للتجربة كلها . ان الفنان لم يذكر اسماً للبطل او البطلة ، ولم يستغرق في رسم ملامحها الخاصة ، ومع ذلـك فهما يحفران في وجداننا تمثالا ضخما لمأساة عصرنا .

اجل ، مأساة العصر الذي يتيح الفرصة كاملة للفتى والفتاة ، فاذا بهما يعيشان شيئاً غريباً عن الحب ، شيئاً اقرب الى نزوة المغامرة عند الرجـــل ، واقرب الى الامتلاك الفردي الضيق عند الانثى . ذلك انهما لا يطمئنان الى شيء في هـــذا

الوجود . قيم الامس تتبخر مع العلاقات الاجتماعية الوافدة مع التجارب السابقة (للرجل المجهول) في حياة المرأة ـ وتتهاوى تلك القيم ـ مع البناء الذي لم يكتمل واحضان ذات المايوه الاحمر في حياة الشاب . اما قيم اليوم فـ (لا شيء حقيقي وثابت ودائم ، ان كل شيء يتغير دون ان يدري احد) .

ولا شك ان صبري موسى ـ في هذه الكلمات وبقية الكلمات الاخيرة في القصة ـ يبلور موقفاً محدداً من الازمة ، هو موقف القلب المذبوح من الفجيعة الحية الدائمة ، موقف المسيح الجديد على خشبة الصليب ، لا يملك سوى غفران الخطايا .

جاء هذا الغفران حزيناً ملتاعاً ينوح على الثمرة السوداء المتدلية في اعماق قلبه ، جاء متأرجحاً بين الاسلوب الخاص للمؤلف الذي يعتمد على الفقرات القصيرة المعبرة ، بالاضافة الى خضوع القصة لمقومات النشر الصحفي .

هذا الغفران الدموي ، هو كل ما يقدمه صبري موسى لمأساة عصرنا ، دون ان يعنيه لحظة واحدة ان نفيق على معنى وجودنا ، او نكتشف دلالة هذا الوجود .

البناء الملحمي في الشعر الجديد

من الاخطاء الشائعة ان ازدهار شكل ادبي في وقت ما يحتم بقوة هذا الشكل لذاك العصر . فاذا جاء فنان حديث ، ورأى في الشكل القديم ، قالباً موائماً لفنه ، اتهمه الجميع بالورائية والتخلف .

يقال مثلا ، ان الملحمة ابنة العصر البطولي الموغل في القدم ، وبالتالي يستحيل على عصرنا ان ينتج هذا الفن ، ما دامت الظروف الموضوعية التي احاطت الملحمة في الزمن البعيد ، تختلف اختلافاً حاسماً عن ظروف العصر الحديث .

ولا شك ان هذا المنهج يصدق في خطوطه العامة . فلكل مرحلة تاريخية آدابها وفنونها وقيمها الجمالية . ومن ثم يصبح السؤال : هل يمكن لوسائل التعبير القديمة ، ان تحتوي قيما جديدة ؟ والاجابة تتطلب ان تدرس بعمق ووعي نافذين سمات عصرنا ، حتى نضع ايدينا على امكانيات القوالب التعبيرية الناشئة في احضان الازمنة السابقة ، ومدى طواعيتها لمضامين زماننا الحاضر .

فلو ابصرنا عالم اليوم لأول وهلة ، نقرر ان طابع السرعة الذي يغلب على

حياتنا يفرض ألوان الادب السريع ، كالأقصوصة والقصيدة الصغيرة ، والتمثيلية ذات الفصل الواحد والمقال الصحفي .. الخ . على اننا لو تأملنا هذا العالم من الداخل ، من باطن مشكلاته المعقدة المتشابكة لأحسسنا احساساً عميقاً بحاجتنا الى الاطر الفنية المسترحبة ذات القدرة على امتصاص واقعنا المأساوي المكثف في مختلف ابعاده . ربما حطمت ارقام التوزيع احلامنا ، فالرواية لن تجاري الشيوع المذهل للقصة الصحفية القصيرة ، والمسرحية الشعرية لن تلحق بركب القصيدة الصغيرة . لكن ارقام التوزيع في النهاية لا تعبر تعبيراً صادقاً عن متطلبات العصر ، بقدر ما تعبر عن ظروف سطحية عابرة .

فهذه المنطقة العريضة التي تشتمل قارتي آسيا وافريقيا ، تجتاز في ايامنا مرحلة عظيمة في تاريخ كفاحها تتضمن – بغير شك – مئات البطولات الفردية والجماعية في الحب والفداء وبقية نوازع الانسان . ويكتشف الفنان في هذه البلاد فجأة ، ان تجاربه الخصبة تتمرد على قوالب العصر ، وتنفلت منه تلقائياً الى كهوف التراث القديم ، لتبحث عن اشكال تلائمها ، فاذا جاءت بأحدها دخلت برفقته المصنع التاريخي للعصر . وعندئذ تتم عملية جبارة بالغة التعقيد ، هي عملية التفاعل بين التجربة الانسانية الحية والظروف التاريخية المحيطة بها . ومن هنا تنبع اصالة العمل الفني كحصيلة حضارية نهلت من الماضي والحاضر والمستقبل . والفنان بهذا المعنى هو البوتقة ، تنصهر فيها التجربة والزمن ، وتنتج العمل الادبي كياناً جديداً لا ينفي انتسابه للقديم ، رغم اكتسابه اصالة مستقلة .

اي اننا اذا اتخذنا من الاسطورة او الملحمة وسيلة فنية لعمل ادبي معاصر ، فان القالب الاسطوري او الملحمي يكتسب من عصرنا سمات حديثة تتفاعل مع المضمون الانساني الراهن ، ويتبلور منها كيان ذو اصالة مميزة .

وفي شعرنا العربي المعاصر محاولات جادة لتعميق وجداناتنا بالمعنى الحضاري

لمرحلتنا التاريخية . ولعل سمة التطور الغالبة على هذه المحاولات هي العامل الحاسم فيما تمتلىء به قلوب الجامدين من فزع ! فقد اكدت الدلائل ان شعرنا يواكب حياتنا في نموها ، فلم تنحصر خطواته في القصيدة الصغيرة بعد ان نزعت به خصوبة تجارب شعبنا الى البناء الدرامي في القصيدة ، ثم تطورت به الى مرحلة القصيد الكبير حيث نشهد معالم البناء الملحمي عند السياب وعبد الصبور وحجازي. اهدانا الاول معنى البطولة امام المأساة الاجتماعية في « المومس العمياء » وتمثل صلاح صلاح بطولة العاطفية الانسانية في « اقول لكم » واعطانا حجازي بطولة النضال في « اوراس » ولن ننسى محاولة عبد الرحمن الشرقاوي في « مأساة جميلة » . وربما اختلفت مستويات التوفيق والاجادة من شاعر إلى آخر ، الا انها في النهاية احدى علامات الطريق وارهاصات التطور الى مرحلة جديدة لم نتبين تفاصيلها بعد .

وقصيدة « تراجيديا الملكة والوردات وآخرون » للشاعر محمد عفيفي مطر احدى هذه المحاولات الجادة . وفي رأيي انها نقطة تحول ضخمة في شعر هذا الفنان الذي الفناه على الدوام منطوياً على تجاربه الفردية ورؤيته الذاتية لتلك التجارب . مما اعطى شعره خصيصة معينة تبعد به قليلا او كثيراً عن رسالة كل فنان يعي جيداً ان عمله الاول – مهما بلغ من روعة الاداء – ليس كائناً ميتافيزيقياً معلقاً في الهواءوانما هو لحظة معمقة منحوتة من واقعنا . والمعيار الحقيقي لقيمة هذه اللحظة هو مدى اسهامها في اثراء وجدانات البشر بالقيم الانسانية .

ولكنا سنلحظ في قصيدته الجديدة ان وعيه برسالة الفنان لم يتطور بدلالات شعره فحسب ، بل اسهم في تطوير وسائله التعبيرية ايضاً .

ولقد اهدى مطر احدى قصائده السابقة الى لوركا ، الشاعر الاسباني الذي مات في معركة بلاده ضد الفاشية ، كما اهدى قصيدة اخرى الى بدر شاكر السياب ، الشاعر العراقي السجين حينذاك ، اي ان ارتباطه بالقضايا الانسانية ليس شيئاً

جديداً ولكن رؤيته الذاتية لهذه القضايا ، حالت بينه وبين ارتباط اكثر تقدماً ووعياً ، على نقيض ما نرى في « التراجيديا » اذ اتسعت بصيرتـــه الفنية وتعمقت رؤيته ، وتبلورت في وعيه الحدود الفاصلة بين الفردية والذاتية من جانب ، وبين الغيرية والموضوعية في الجانب المقابل . فهو في المقطع الاول « بيان » يحكي قصة عمره منذ كان طفلا طري العود الى ان تجاوز الخامسة والعشرين في صراع مع الفن والناس ونجمه الحبيس وراء الغيوم . يقول :

وعشت لهذه السنوات مجهولا

لأني قد سلبت مهارة الشعراء

فلا شعري معلقة على السلطان اتلوها

ولا حولية شعت بنور الحكمة العليا قوافيها

ولا اتقنت كيف تلون الكلمات

ويا اسفاً على السنوات

التجربة اذن ، فردية للغاية لأنها تعبير ملح عن جوهر حياة هذا الشاعر الفرد . اما رؤيته الخاصة فلم تكن عدسة ذاتية يستهويها من اللحن التراجيدي حزن انغامه فقط ، بل استوعبت من هذه الانغام دلالاتها الكبيرة : ان هزيمة الفنان ليست في عجزه عن الابداع ، وانما لكونه انساناً شريفاً لا يعرف الملق الرخيص لسلطان الحكم ، او سلاطين الفن . وهكذا اضحت انغامه نشازاً في آذانهم جميعاً . هـذا الاتفاق البارع بين رضاء السلطان على لون معين من الفن ، ورضاء سادة القوافي على نفس اللون من الفن ، هذه المزاوجة تنطلق بتجربة الشاعر مـــن اطارها الفردي الخاص الى رحابة الدلالة الانسانية العامة ، فلم تعد هناك القيود الذاتية حين تشل البصر عن الرؤية الصحيحة . لذلك نراه يسخر – بروعة – من الفكر الذي يغلق على نفسه باب مكتبه الفخم المزين بالجوخ الاخضر والزهور ، وفي فمـه الغليون

وفنجان القهوة ، ليستوحي افكاره من سكون الليل وانين العشاق ، يدق محمد عفيفي مطر رأسه في المقطع الثالث « فلاسفة وشعراء » صارخاً :

افق يا شيخ ، وانظر جندك الابطال في ارضي

وكيف يموت او يحيا بها الانسان

فلون المكتب القاري لون الجوع في كبدي

وشمعك دهنه دهني ، ومن جسدي

وحبرك لون اوجهنا الى الجلاد بعناه

ولم يدفع لنا ثمناً

سوى كلماتك الذهبية الايقاع

ويضرب لنا مثلا بالشاعر الانجليزي اللورد بيرون . فقد آثر الاستشهاد من اجل حرية اليونان ، بدلا من ان يصوغ الكلمات الذهبية الايقاع ، وكرامة الانسان تمتهن في مكان ما على الارض . ويصيح مطر بأعلى صوته :

اذا ضجت اغاني الظلم في الميدان

ودار العيد والافراح للطغيان

وعاد الجيش بالاسلاب والاسرى

فسيروا في جلال الركب وانتحروا

رشاش دمائكم سيشوه الاعياد

رشاش دمائكم سيلطخ الجلاد

هكذا استقر الشاعر اخيراً على ضفاف الرؤية الموضوعية ، ولم ير في التجارب الغيرية « تجارب الآخرين التي ينفعل بها » مرادفاً للموضوعية ، كما تصبح الذاتية عنده مرادفاً للفردية . لأن الذاتية والموضوعية يتصلان بمستوى بصيرة الفنان واتساع رؤيته . اما الفردية والغيرية فيتصلان بنوعية تجاربه (وكثيرون من شعرائنا

يتحدثون عن فلسطين والجزائر وتجارب الآخرين في الحب والنضال ، لكن نظرتهم الذاتية تحيل هذه جميعاً إلى رؤى ضبابية مبهمة . وقليلون تكشفت لهم من خلال التجارب الفردية عمق محتواها الانساني بواسطة ما لديهم من بصيرة موضوعية) .

والشاعر محمد عفيفي مطر في قصيدته ، تتنوع تجاربه من دوائر حياته الخاصة الى موجات الحياة العامة ويمتلك ايضاً نظرة موحدة الى تجاربه كلها ، نظرة واضحة عميقة رحبة ، نظرة لا ترى الخيام إلهاً ، ولا شوقي صنماً ، نظرة تتوهج ببريق عينيه في المقطع السادس « الشعر » :

ويا اسفاً .. مضوا .. تركوا لنا حكماً مجوفة بلا معنى

حروفاً طرزت بالوشي والصنعة .

وليس بها عبير الليل حين ينيره الانسان

ببعض عذابه ، بالجوع ، بالحمى

وهذا العصر - رغم جفافه - مشتاق للكلمة

اذا سارت على قدمين

وغاصت في رياح الارض ، والتمعت بنظرة عين

وسارت في الدم المشبوب جمرة نار

وشفت عن ضمير القاع

هنا ارض الشاعر اذن ، التي اقام عليها بناء قصيدته ، لتدخل هذا البناء .

*

كان الامر يبدو شيئاً بسيطاً للغاية ، لو ادرجنا قصيدة مطر في خانة القصائد الطويلة . لولا ان خصائص اطارها الفني تنزع بها الى البناء الملحمي للدراما الشعرية اكثر من نزوعها الى بناء القصيدة الطويلة . فلقد تخير الشاعر تجربة رئيسية ضخمة، تتناثر على جانبيها تجارب اخرى صغيرة . ومهد للتجربة بمقدمة تمهيدية حدد فيها

مكانه من العالم . ولم ينسب المقدمة رويداً رويداً الى خاتمة المطاف ، وانما بـدا بقمة التراجيديا ، بذورة الدراما : « الملكة واللوردات » :

جلالتها لها رجل كما لبقية النسوة

ويخدعها ككل مخادع النسوة

ومن شهرين دقت ساعة الميدان

واعلن في بلاد الارض : ربة تاجنا وضعت فصارت ربة التاجين

هذا هو الحدث الدرامي في القصيدة ، ثم يجول بنا الشاعر يلتقط انعكاس الحدث على عالمنا : الشعب في البارات يشرب ويغني عاشت الملكة ، واللوردات يضجون بهتاف يهز القصر عاشت الملكة ، وتتراقص امام عيونهم جارية من الشرق تحمل الزبد والعنب والقمح والمطاط والذهب ، واسطول يلف البحر كالتمساح . ان الشاعر ينفذ الى جوهر المأساة ، فالشعب الذي يهتف بحياة الملكة يربق حياتـه في البار ، ويخدر حواسه عن كل ما يمت الى الواقع بصلة ، اي ان هتافه يتصاعد بغير وعي تفوح معه قطرات الخمر احتجاجاً لا شعورياً على المأساة . واللوردات يحيطون صاحبة الجلالة ويفكرون في غمرة الحماس المفتعل كيف تزداد ثرواتهم مـع الوليد القادم . ولا يوجد من يفكر في حياة الملكة سوى الملكة وحدها . هذا هو المحور الدرامي للتراجيديا بدأه الشاعر من القمة ، رغم اعتماده على الصورة العادية البسيطة .

وتسترسل بعد ذلك فصول الدراما (ولا اقول مقاطعها) من هــذه اللحظة الحية ولم تقف بصيرة الفنان عند القشرة الخارجية للحظة ، بل نفذت مـــن غلافها السطحي الى اعماقهــا ، وجاءت البصيرة السخية ، برؤى رهيبة بشعة . ففي نفس الوقت الذي يرى فيه ولي العهد نور الحياة ، يهمس لنــا الشاعر وفي كلماته طعم العلقم :

وكان بقلب افريقيا فتى اسمر

يعلقه جنود انجلترا ليلا على الاعواد

ويقرا ضابط اعمى ، يموت لأنه قد خان جلالة الملكة

ومات ، لأنه قد خان عهد جلالة الملكة

ودقت ساعة الميدان

وفي نفس الوقت الذي تدق فيه الطبول احتفاء بقدم ولي العهد ينوح الشاعر في اسى :

ودق الطبل في الغابة

فغاص الحبل في الحقوين

ولف السوط بالنهدين

وخرت فوق ركبتها ، ويا للمرأة السوداء

بافريقيا ، وكان الصبح قد شابا

عروق القار كانت تشرب الصابا

لها طفل ، وجف بثديها اللبن

فمات الطفل لم يسمع له صوت

ولا غطاه من حر اللظى كفن

ودقت ساعة الميدان

وكيف لا يموت طفل افريقيا ، ما دام طفل الملكة قد ولد ؟ اجل ، فان مولده يعني ببساطة ان يغتصب من الافريقي نصيبه من اللبن والزبد والعنب ، ليعيش ، وتحيا الملكة . اما طفل افريقيا ، فله ولامه الموت .

وكان لهذه اللحظة المأساوية الحادة ، ان تمس بلهيبها نخاع كل انسان تنبض روحه بآدمية الانسان . غير ان شاعرنا – بنظرته الرحبة الجديدة – يرى دماء الخيانة سارية في العروق المتوترة بنشوة الحياة الفاخرة ، فيشير باصبع الاتهام الى كل فنان

ينسى ذاته الانسانية المحترقة في ادغال افريقيا . كما يرى دمـــاء الشرف تمور في الشرايين المتحفزة لروعة الكفاح ، فيرفع اصبعاً من نور الى تمثال الشاعر الانجليزي بيرون ، الذي آثر الهتاف بدمه لحرية اليونان وكرامة الانسان بدلا مـــن حياة الملكة واغتصاب افريقيا . ونستشف من المقارنة اكذوبة العصر المرتديـة ثياب المسيح والصليب والانجيل وتهتف لعرش لندن وزوال اللون الاسود !

وهكذا تنتهي التراجيديا لنحيا في دوامة عاتية لا ترحم . ان البـــناء الملحمي الذي احتواها بكاملها يدعنا نتساءل في حيرة : لقد توفرت للقصيدة تجربـة رئيسية ضخمة ، وتناثرت على جانبيها عدة تجارب صغيرة تربط جميعها بجو درامي واحد . ولا ريب ان الشاعر وفق في اختيار العناصر الملحمية الاخرى . فالصورة عنـده « بانوراما » شعرية وابيات المقطع الواحد تؤلف فيما بينها لحنـــاً سيمفونياً ، فهي متعددة المناسيب النغمية عريضة التراكيب الفنية والزمان والمكان يصنعان اطاراً ملحمياً ممتازاً . ورغم هذا كله لم تتطور القصيدة الى شكل ملحمي . لماذا ؟ لان الشاعر لم يطمئن الى الاسس النظريـــة لتطوير هذا الشكل الادبي ، ولم يستخلص امتداداً لمحاولات عبد الصبور وحجازي والسياب والشرقاوي ، ودارت تجربـته الكبيرة في نفس الدائرة . مع انه من قلة شعرائنا ذوي السمات الخاصة . فهو لم يع ان البناء الملحمي الجديد لا يلتقي بالملحمة القديمة ، وان عصرنا يضفي على فنونه من خصائصه الذاتية ما يجعلها بنأى عـــن شبهات التقيد والمحاكاة ، بل يكسبها اصالة مستمدة من اصالته .

ومنذ البداية كانت تراجيديا مطر توحي بهذا البناء الملحمي الشامخ . فتقسيماتها السبع لم تكن الى « مقاطع » بقدر ما كانت فصولا درامية كاملة ، اختزلها الشاعر بصورة متعسفة للغاية . واتضح هذا الاختزال في لجوئه المفرط في اداة العطف « و » وحروف الجر المشابهة لمحطات الاستراحة بينما تعتمد قوة البناء الفني ، اساساً على

تصميم التماسك الداخلي ، لا من اذرع المساند المحيطة به من الخارج . ومـــن ثم تتابع الصور من الداخل بشكل تلقائي ، وتنبثق فصول الدراما من بعضها بعيداً عن الخطابة والتقرير .

لكن مطر ، لم يتبين معالم الاطار الملحمي لتجربته الكبيرة فجـاء عمله خلطاً منمقاً من خواص الملحمة والقصيدة الطويلة . اذ ان نجاحه في اختيار عنصر الزمن « لحظة الاحتفال بالملكة » وعنصر المكان « نقلاته السريعة بين لنـــدن وافريقيا واليونان وقريته الصغيرة » اقول ان توفيقه في اختيار الزمان والمكان كان نقطة الانطلاق في اختيار طابع الملحمة . ثم اخفق تماماً في اضفاء سمات هذا الطابع على منهجه في التعبير النغمي وطريقته في رسم الصورة الشعرية .

في المقطع الاول برز ميله الى « التخصيص » في تصوير الشاعر المتمرد على وضعه السيء . لم يجنح الى التعميم والصفات المطلقة ، وراح يعرفنا على شاعر بعينه لا تختلط علينا صورته بأي انسان آخر وفي المقطع الثاني يرسم ثلاث صور : اولاها في قصر الملكة ، والثانية لفتى اسمر علقه جنود انجلترا على الاعواد ، والثالثة لامرأة سوداء تجلد بغير سبب ويموت طفلها بلا ذنب ، لكن شاعرنا يومىء لنا بالسبب والذنب خلال احلام اللوردات في جارية من الشرق تحمل الزبد والعنب . ثم لا يتيح لهذه الصورة الفنية رحابة اللوحة الكاملة ، فلا نحس تعاطفاً مع قصة هذا الفتى الاسمر « لان الشاعر اراده بـــلا قصة ! » ولا تستشعر دلالة السياط حول نهدي المرأة السوداء » لان الشاعر تناسى لهفتنا على استنشاق هذه الدلالة » .

« .. آثر مطر ان يختزل هذه اللوحات الكبيرة في ثلاث جزئيات صغيرة تكون مقطعاً واحداً . بينما هي في حقيقة الامر ثلاث لوحات تكون فصلا دراميا كبيراً . واضطر الشاعر ، لذلك ، ان يفرط في استخدام ادوات العطف والجر وان يهمل استخدام وسائل صياغة هامة كالحوار ، كان يفرضها السياق . فبهتت ملامح الصور

بعامل السرعة ، ومـــال بعضها الى التقرير وبعضها الآخر الى التعميم ، وانحلت الرابطة بين المقاطع احياناً .

هكذا تكررت مشاهد بعض المقاطع ، كحديثه عن رسالة الشاعر في « بيان » و « فلاسفة وشعراء » و « موت اللورد بيرون » و « الشعر » وذابت ألوان اللوحة الواحدة واختلطت معالمها كما نلحظ في « الملكة واللوردات » حيث كان الشاعر بحاجة الى التأني والتريث عندما يصور القصر من الداخل والخارج معاً :

ودقت في انتصاف الليل اجراس

وتغنى شاعر فحل وقسيس

وارغن عازفه اعمى ، وقداس

وصب على جبين مسيحهم كاس

معتقة فأخمد فيه انفاس

ولم تطرف له عين ولم يمنحهم البركة

وفاح الخمر في الماخور يهتف : عاشت الملكة

هذا التزاوج السريع بين مناظر متفرقة في الكنيسة والحانة والقصر ، كان يعوزه التخطيط البطيء جداً ، حتى تجيء الصورة حية ومقنعة وغير معتمدة على الجزئيات المادية فحسب ، بل تتجاوزها الى ادق المشاعر والاحاسيس المبطنة لهذه الجزئيات . حينئذ كنا نعيش مأساة الفتى الاسمر والمرأة السوداء حتى النخاع ، وحينئذ كان هيكل القصيدة يطور بناءها الداخلي الى قلب الملحمة ومحتواها . على ان الشاعر ، كما قلت ، لم يع الاسس النظرية لتطوير هذا الهيكل فاختلت الوحدة النغمية وتأثرت اوزانها ، نتيجة حتمية لاختلال البناء الدرامي انه يقول على لسان

اللورد بيرون :

« سندفن جيفة السلطان

سندفن جيشك التركي مدحوراً بلا اكفان

ستهوي في تراب الارض اعلام بلا ألوان

وترفع راية الحرية الحمراء في الدنيا

وتحيا مرة اخرى شموس الفكر في اليونان

ويزحف من قبور الثلج سقراط وافلاطون

وغالباً ما يؤدي هـذا الوزن إلى تباطؤ الوحدة الموسيقية ، وتتناقض الصورة الموازية لها . فهذا النشيد الملتهب للحرية لا يستقيم مع النغم المستسلم السكران . ويؤدي فقدان الاتساق النغمي الى فقدان همزات الوصل الموسيقية بين المقاطع المختلفة ، لأنها لا تتوالد عـــن بعضها وتتفاعل في اطـــار منسجم : اذ هي فقدت الانسجام منذ اغفل الشاعر امكان صياغـــة تجربته في بناء ملحمي . ولو توفر له الوعي بعناصر هذا البناء لصاغ تجربته على نحو آخر يكفل لها امتداداً رائعاً في المستقبل .

والباب ما يزال مفتوحاً امام الشاعر محمد عفيفي مطر ، رغم انينه المعذب في المقطع السابع « كلمة نفسي » يغني بصوت ذبيح :

سأترك جيلنا الصخاب ، سوف احدث الآتين بعد غد :

تركت علامتي في الارض بعض دم على الطرقات

ان المسؤولية التي استشعرها صاحب (تراجيديا الملكة واللوردات وآخرون) هي مسؤولية عظيمة عملاقة . ومحمد عفيفي مطر الذي اهدانا ذوب روحه فيا مضى

رؤيته الذاتية ، لا شك انه لن يبخل بعصارة عمره ، فيا سينشده لمستقبل الانسان
من اغنيات. ونقطة التحول التي اجتازها اليوم ليست الا نقطة البدايـــة في طريق
طويل مر ، ابشركم بأنه سيواصل المسير بين صخوره . وهذه التراجيديا هي الوثيقة
التي نأخذها عليه ، حتى يصل .

معنى الدراما في القصيدة الجديدة

ظلت الدراما المسيحية ، اجيالا طويلة ، موئلا حنوناً ، لكافة الانفعالات الانسانية ، المرتابة ، الهاربة .

وعندما اذكر القول « انت مسيحي ؟ اذن فأنت شاعر » اتخيل كثيراً من الرؤى التي تزاحمت على مخيلة قائله . فهو لا شك صادق مع نفسه ، حين يرى في المسيحية ألواناً حادة من العواطف الانسانية تتجاوب مع القلب البشري في خفوت هامس تارة ، وفي ضجيج رهيب تارة اخرى .

ولم تكتف السيمفونية المسيحية ، بكونها هذا الملجأ العاطفي الدافيء ، وانما تطور بها الامر ، الى ان تكون مسنداً فكرياً في كثير من الاحيان .

واتخذ ادباء العالم – بمختلف اتجاهاتهم وميولهم – من هذه السيمفونية الكبيرة، انغاماً ، اطعموا بها ألحانهم . فكانت هذه الاعمال التي لا تتعصب – في مرحلة فكرية معينة – ضد طور تاريخي معين . من مراحل التطور البشري .

ولا ريب ان الشعراء ، اقرب الى الاخذ الانساني بهذه النظرة العلمية ، من

بقية الادباء الذين تقف بهم الاطر البنائية لفنهم حائلا زمنياً بينهم وبين هذه الوسادة الشعرية الجميلة .

ولعل سبباً آخر ، يقرب بالشعراء من التفاعل التأثيري المتبادل مع الدراما المسيحية وهو ان القالب الفني الذي صبت فيه هذه الدراما هو الشعر . فالمسيحية – باعترافها المسبق بأطوار الانسان المختلفة – لم تغفل الاشكال الفنية التي صبت فيها هذه الاطوار .

واذا كان شعراء الغرب قد سبقونا الى هذا الفهم الجديد للانطباعات الانسانية المتجددة ، لمراحل طبيعية سابقة . فان ذلك يعود الى العامل الزمني ، للاستجابة الشعورية ، والعامل التاريخي للاحداث الوطنية ، وما رافق كليهما من ظلال الظروف الاجتماعية – التي كان من شأنها ان تحتم القرب بين ادباء الغرب والدراما المسيحية والتباعد بين ادبائنا وهذه الدراما .

وقد تنبه الفكر العربي المعاصر ، الى هذه الفجوة – غير المقصودة – فآثر ان يربط بيننا وبين كل الروافد القريبة الينا ، برباط وثيق من الحب والفهم .

وكالعادة دائماً ، يبدأ الخيط الايديولوجي لهذا الربط في قالب البحث الفني « كدراسة العقاد للمسيح » ثم ينتقل تناوله الى قالب القصة ، بعد ان تتبلورمعالمها الفنية « كما فعل الدكتور كامل حسين »... ثم يصل هذا التبلور الى درجة مركزة ، تتجمع في بؤرتها القيمة الانسانية كلها لهذا الترابط ، كما نرى ذلك في القصيدة .

*

وفي عمل فني كبير ، للشاعر نجيب سرور ، وقعت عيناي على هذه المرحلة ، بفترة الميلاد الحقيقي للشعر الجديد . وما كان ذلك يعود الى عدة عناصر فنية واجتماعية هامة ، ليس بينها عنصر المصادفة على اية حال .

والرغبة الصادقة التي ابداها الشاعر في تأكيد موضوعية هذه المرحلة ، هي التي

ادت به الى التفتيت الفني ، لتجربته الكبيرة ، حين عزل كل حركة منها في قالب وحدة ذاتية مستقلة .

فهو يقدم لنا « غرسة الزيتون » على انها عمل كامل ، ويلحقها بـ « الكوميديا الانسانية » . ثم « التراجيديا الانسانية » على انها عملان مستقلان . في حين ان القصائد الثلاث — واقول هذا التعبير تجاوزاً — تجمعها وحدة حركية ثابتة ، تجعل منها عملا فنياً واحداً .

فالمجرى الانساني الذي حفره الشاعر في قلب القارىء ، يضم الحركات الثلاث في رفق وتناسق ، يدع منها موجات ثلاثاً يشقان نهراً واحداً ، مهما كانت الفترة الفترة الزمنية التي تربط بين الحركة والاخرى .

والاستجابة النفسية التي تفرق عادة بين قصيدة اخرى -- للفرق الكائن بين تجربة واخرى — لا نجدها في الحركات الفنية الثلاث التي يضمها عمل نجيب .

فالمفتاح الذي يهديه لنا الشاعر في قصيدته « غرسة الزيتون » نظل ندير اسنانه في نقلات طبيعية ، الى ان نفتح الباب في نهاية قصيدته « الكوميديا الانسانية » .

والعنصران النقيضان في معدن المفتاح الشعوري ، للحركة الاولى في القصيدة ، يبدوان في وضوح من الانطباعة السيكلوجية الذاتية ، التي تتركنا في حيرة وقلق وحزن . هذان العنصران هما الاحساس العميق—جداً— بالموت **Sence of Death** ويقابله في الجانب الآخر ، احساس عميق — جداً — بالحياة ***Sence of Life*** .

وترتدي الحياة في عين الشاعر ثوب زيتونة مثمرة . ويتجسد العنصران النقيضان في حبيبين اخذا يتناقشان ، لا يربط قلبيهما سوى هذا الحس المسيحي في غلبته على وجدان الشاعر . اذ عثر فيه على الموئل الحنون من التمزق الملتاع الذي يخشاه من المصير :

هل يفيد الميت ان تبقى على الارض الحياة

هل يفيد العين دب السوس فيها والذباب
ان ترى النور عيون لم تزل فوق التراب ؟
باطل كل الذي يمشي على اشلائنا ..
وهباء كل ما يأتي ، ولسنا ها هنا ..
بعدنا ؟ ! فلتصبح الارض بجوار بعدنا .

ويشتد الصراع في نفس الشاعر ، ويتنازعه النقيضان تنازعاً قاسياً ، فيضطر الى ايهامنا انه احتضن وسادة الامان . ويروي لنا قصة من بلاد السند تقول ان الطاغية اكد للشيخ قبل ان يشنقه ، انه سينفذ له ما يشتهي ، فطلب الشيخ ابنه الصغير ، وهمس له ان فرعون مصر كان اذكى من قيصر :

اذ رأى الثورة في مهد الصغير
ولدي ... فلتكمل الشوط الاخير

لقد رأى الشيخ في طفله ، امتداداً حياً اكثر ازدهاراً . وأراد نجيب سرور ، ان يرى في الانسان كائناً حياً ابدياً لا يموت . وظن بذلك انه انتصر على اللحظة الجامدة التي يعيشها هو كخلية واحدة في سلسلة طويلة لا نهائية من الخلايا الانسانية .

اعتقد انه استراح الى الى هذا التدليل العلمي . ولكن مأساته الصغيرة الكبيرة — التي لم يكشف عنها إلا في الحركتين الثانية والثالثة — كانت اقوى من ان تطمئن الى هذا الكوخ الهادىء :

ربما كنا طحيناً من عظام
بعثرته الريح او ضمت عليه الابنية
او عجيناً يومها تصنع منا الآنيه
كل هذا ليس بالشيء الذي يورث رعبا

فهذا النفي ، المرتاب ، المرتعب ، اقوى حجة على انه لم يصل بعد الى الراحة الموضوعية ، من عناء الدائرة الصغيرة التي يحيا داخلها .

وتزداد هذه الريبة وضوحاً ، يبدي الشاعر من خلاله اسفاً عميقاً ، انه لم يستطع معاناة التجربة ذهنياً . لم يصل عقله وقلبه الى اتفاق :

كيف جئنا لنموت
دون ان نعرف طعماً للحياة !
يا فتاتي ..
ليست المأساة انّا لن نرى زيتونها
فهبينا ما زرعناها .. أكنا سعداء ؟
قد ولدنا اشقياء
وبقينا اشقياء
وسنمضي اشقياء

هنا يبلغ السير الدرامي للمأساة ، قمة هرمية حادة . اذ لا يرى الفنان تبريراً مطمئناً للرضى بالموت — كنهاية . وانما كبداية حلقة انسانية جديدة — إلا في سؤاله الذهني: ماذا كنا فاعلين ، لو لم نولد اصلا ؟ وهو السؤال الذي يومىء بأبعد مدى للشاعر في نظرته للمأساة . وهو في نفس الوقت يؤكد ان الحل العلمي السابق للموت ، لم يذكره ، إلا بصورة تجريدية ، ليسكن في نطاق الجواب عليه داخل شبكة ضبابية واهمة .

مأساة الانسان

هذه المأساة التي بلورت تجربة نجيب سرور في هذا الاطار الدرامي الممتاز ، ليست مأساة فردية ، رغم تصوير الفنان لها في اضيق دائرة ذاتية .

فمشكلة الموت ، لم تتخل عن اذهان المفكرين في شتى العصور ، وكان ذلك انعكاساً حتمياً للمشكلة في صداها عند الناس .

فقد ظل الموت محوراً فكرياً لفلسفات كثيرة منذ وعى الانسان حقيقة وجوده على الارض . فبعد ان اعتبره الانسان الاول نهاية مرضية ، قفزت الحضارة بـه درجة جديدة من الوعي ، فاعتبرته نقطة تحول في حياة الانسان ، لينتقل بها الى عالم آخر .

وظهرت الآلهة والديانات ، وتطورت جميعها وما تزال في هذا التطور، لا تنسى الجذر الاصيل الذي يجمع خيوطها المتناثرة .

وحين برزت الفلسفات المادية ، كحلقة طبيعية في هذا التطور ، كان الشباب اكثر انجذاباً اليها ، واحتراقاً في بوتقتها ، التي صهرت في اعماقهم رواسب القرون ، وقالت لهم : ان الانسان يموت ! الجنة توجد هنا على الارض . والجحيم هنا ايضاً على هذه الارض .

والنظام الاجتماعي الذي يكفل السعادة للجميع . هو الاله الجديدة ، الذي يخلق الجنة الجديدة .

والنظام الذي يخلق « عدن » في جزء من الارض . و (النار) في جزء آخر ، هو ايضاً إله ، في مملكة العبيد .

ولكن الفلسفات المتباينة ، اختلفت ايضاً في طرق تلقيها لهذه الحقيقة : الموت ! فمنها ما اسدل من الحقيقة ستاراً اسود على مستقبل الانسان . ومنها ما قال ان البذرة لا تنمو وتعيش الا اذا ماتت في جوف الارض . فاذا مـات الاب ، فسيحيا الابن ، واذا مات الابن فسيعيش الحفيد ، سيعيش الانسان ، وابداً لـن يموت !

قال تولستوي : « ان ابشع لقاء اتخيله هو لقائي مع الموت » . وقـال سلامه موسى : « اني حين افكر في الموت ، فانما افعل ذلك ، كي استنبط منه عزمـاً جديداً لأن احيا وذلك لأني اسلم بنهاية الموت » .

وهنا موقفان يلتقيان في بؤرة واحدة – من زاوية الفلسفة المادية – هي التسليم بالموت كنهاية فردية . ولكن تولستوي يستسلم لهذه النهاية في تشاؤم . بينما سلامه موسى يناقش الفكرة في تفاؤل .

فأين يقف شاعرنا من هذه النهاية ؟

ان الحركة الاولى « غرسة الزيتون » من هذه السيمفونية الكبيرة ، تحلق بنا مع الفنان في سماء القلق وفضاء الجزع والشك والحيرة .

انه على البعد الطويل ، لا يرى الارض ، وبالتالي لا يقف عليها . ويربأ بنفسه ان يفصح عن المأساة الصغيرة التي اكدت في وجدانه هذا الجرح العميق .

ونجيب سرور لا ينقصه الايمان بفلسفة مادية مشرقة ، ولكنه يقيم دليــلا جديداً على ان الايمان النظري شيء ، والالتحام بالواقع الموضوعي شيء آخر .

الحركة الثانية

« وفي مغيب آخر ايام عمري ، سوف اراك ، وارى اصدقائي ، ولن احمل معي تحت الثرى ، غير حسرة الاغنية التي لم تتم » .

بهذه الكلمات – دون غيرها – لناظم حكمت ، قدم نجيب سرور للحركة الثانية « التراجيديا الانسانية » .

فهو يختار من نهار ناظم مغيبه ، ومن اغنياته تلك التي لم تتم . وهــذا خيط طبيعي ، يربط الحركتين في رشاقة .

لقد بدأت الحركة ، بتغلب الشق المتشائم على الشق المتقدم ، وانتهت بالتمزق النفسي الذي لم تخفت منه اوهام الشاعر واحلامه . وبدأت الحركة الثانية بهدنة مصطنعة .

كانوا قالوا « ان الحب يطيل العمر »
حقاً .. حقاً .. ان الحب يطيل العمر !!

أراد الفنان ان يتشبث ، بأية قطعة من خشب السفينة الغارقة . أراد ان يلتقي بقسوة النهاية الفاجعة في هدوء . فلم يطلب سوى طول العمر . ما دام الموت نهاية جادة للحياة .

وما الذي يطيل العمر ؟ اهو الحب ؟ لقد تساءل الشاعر ولم يجب . ألقى سؤاله دون علامة استفهام . ترك السؤال معلقاً في قلبي وقلبك وقلوبنا جميعاً .

ويقوده الحب الى رائحة المأساة من جديد . يعي ان « الحارس » لن يدعه يوجز حبه بالقبلات ، فهل يرضى بالكلمات ؟

ويخلع الشاعر ثيابه الرمزية ، فنضع ايدينا على الطور الثاني في نشدانه البقاء والديمومة واللاموت . انها كلمة ، التي مـات محمد ولم تمت ، وانتحر سقراط ولم تنتحر . وتنفذ في اعماقه ذكرى يسوع :

مات ، ولكن اسلم للاجيال الكلمة :

« الله محبة »

وكأخناتون ...

قد أكلته النار ولكن ...

عاشت رغم النار الكلمة

أبداً لم يحرقها الكهنة

ويتضح هنا تأثر الفنان بالدراما المسيحية على المدى المتوسط . فالحب المسيحي هو الطريق المسدود الذي سار فيه نجيب سرور في حركته الثانية. والموت المسيحي ليس موتاً ، هو انتقال إلى عـالم اجمل . والخلط المنمق الذي حدث للشاعر بين الاحساس بالموت ، والاحساس العلمي ، هو الذي يقول :

مات مسيح يا قبرتي بعد مسيح

ولكن لم يمت الانسان

والدراما اليونانية صديقة حميمة للمسيحية، حتى قبل ان توجد الاخيرة . ولذلك فسيزيف صادق نجيب سرور :

لا ... لن تيأس يا سيزيف

يوماً سوف تقر هنالك فوق القمة

تهتف منها في البشرية

لا صلبان ولا احزان ولا سخرة .

والصلة الثلاثية بين نجيب سرور ، والدرامتين المسيحية والمصريـة ، صلة قوية متينة لها من العمد الراسخة ، ما يدعنا نتعاطف مع المسحة الرمزية الجميلة ،التي ظلت منتصف الحركة الثانية من سيمفونيته الانسانية :

كنا نعشق منذ البدء النور

نولد في ميلاد الشمس ..

قولي يا قبرتي عرس

نفرح .. نجري للغيطان .

نرقص .. نهتف كالاطفال

الى ان يسقط « رع » بقاربه في بحر الظلمة كل مساء :

كنا نحزن عند مغيب الشمس

نبكي .. نندب .. قولي مأتم

كانت هذى الارض تموت

كنا نحمل موتانا للجبانة ...

نلقيهم في جوف « الغرب »

« أهنالك شيء في الغرب

يأتينا ليسر القلب »

ذهبت مثلا

فالشاعر يعثر على كنز الدراما المصرية « رع » حين يراها – فجأة – تعبر عن المدى الذي وصلت اليه ثورته السيكولوجية . فبعد ان كان توازنه النفسي مختلا في الحركة الاولى نتيجة لتغلب احد النقيضين على النقيض الآخر . اما في منتصف الحركة الثانية ، فقد تعادل المستوى الثوري للنقيضين ، كهذا التوتر الناشىء في مرحلة التمرد عند البير كامو . وهو ذبذبة ثورية لا تسمو الى مستوى الصراع . وفي « تعادلية » توفيق الحكيم تتضح هذه المظاهر بجلاء ، حين يسمى التناقض بالتقابل – نتيجة حتمية للفهم الخاطىء لمعنى التناقض – وتنتهي الحركة – او الذبذبة – بالجمود . اذ ليست هي بالتحديد توتراً ايجابياً ينتهي بالصراع .

ونجيب سرور ، لا يخضع فكرياً ، لهذه المرحلة الايديولوجية . لكن الشكل البنائي للمحتوى السيكولوجي الذي يضم الحركة الثانية ، هو الذي يحول مأساته الى هذا المجرى الطبيعي .

فاحساسه العميق بالحياة ، اذ يقف نداً لند اما احساسه العميق بالموت . كأن هذه الرابطة المثلثة بين الدرامات المصرية والمسيحية والمادية . ولو بحثنا العلاقة بين النغمتين الاولين ، لأدهشنا ان نعرف التأثر الفوتوغرافي الذي نقلت به المسيحية واليهودية وحدتها النغمية من اللحن المصري القديم . فقد اثبت بعض المؤرخين ان بعض اسفار الكتاب المقدس هي صفحات كاملة من الاديب المصري امينومب . فاذا اضفنا اسطورة التثليث في العقدتين ، اصبح اللحن واضحاً عند اية اذن ساذجة . فاذا – مرة اخرى – اضفنا قيامة اوزوريس والمسيح من بين الاموات . لم يعد هناك بد من الاعتراف بوحدة المصدر النغمي لسيمفونية نجيب سرور .

ففي اسطورة القيامة بالذات ، يجد شاعرنا المرفأ الأمين من العاصفة التي كادت تدمره :

« الساعة يولد انسان »

« ويموت الساعة انسان »

« والعالم ليس بملآن »

« ما زال سؤالك يا هملت »

« اضحوكة ذاك الحفار »

وفي الدقة الحادية عشر ، تندغم المأساة في السؤال القلق :

أيظل الإنسان يموت ؟

وتصدر الآهة الملتاعة في امل :

حتى في عصر الاقمار ؟

الحركة الاخيرة

« انك سوف تزرع الزيتون في السبعين من عمرك . لا ليبقى لاولادك واحفادك من بعدك . ولكن لانك لا تؤمن بالموت ، ولو رهبته . وكأنك تعتقد ان الحياة تشيل اكثر في الميزان »

وبهذه الكلمات ايضاً – دون غيرها – لناظم حكمت ، تستقبلنا الحركة الثالثة من وقدة السؤال الحائر :

كان الرفاق يضحكون يرقصون

لكنني مسمر الى الجدار

وفي الجدار مشجب .. ذراع مشنقة

وحفرة عميقة كثقب جمجمة

وصورة لطفلة وشيخ

الطفلة ابتسامة .. نوارة .. بلورة من الندى

والشيخ مقلتاه تلمعان في ذهول

وراء خيمتين من نسيج عنكبوت ...

كأنه يموت

تشتد الحركة الدرامية في بلورة المأساة ، فلا يلبث الصراع ان يدور في وقفة تقريرية : الطفلة ، أي الحياة .. الى جانب الشيخ المذهول ، أي الموت .

الحياة والموت وجهاً لوجه ، يلتقيان مع الشاعر ، فيهرب مع الكأس ، فلايرى في القاع « سوى هيا كل الموت مزرعة » و « امه واخوته » الذين شيعهم في الصبا .

يفصح الشاعر في لمسة رائعة عن الدائرة الضيقة ، التي عاش مأساته في اطارها ، او البلورة الصخرية التي القاها الحدث في مياه هذه الدائرة ، فكانت هذه الموجات الثلاث .

وكانت وفاة والدة الشاعر هي الجسم المادي لفكرة الموت ، التي اهتزت بها اعماقه في دورة تراجيدية كاملة .

وربما يكون حدث الوفاة قد وقع منذ فترة طويلة ، وظل رد الفعل راقداً في هدوء ، الى ان تكرر الحدث في صورة احد المقربين الى الشاعر ، فأيقظ المأساة من جذورها .

وربما ايضاً – كانت هذه المرحلة العريضة ، التي احتوت تجربة الفنان ، قد تكاملت في اطارها الحركي الثلاثي ،دون ان يبذل الشاعر جهداً تقريرياً في تقديم النبع الحقيقي للتجربة مباشرة،حتى لا تؤخذ عليه الافاضة في السرد السيكولوجي للمأساة على انها مقدمة تكنيكية للحدث .بينما الواقع على غير هذا النحو .فالاحساس التدريجي بالمأساة الذي يتبلور في الحركة الاخيرة ، هو جزء اصيل من التجربة كلها .

فقد كان الفنان صادقاً كل الصدق ، حين لم يبرز لنا الجسم المادي للمأساة ، إلا في الحركة الثالثة . فقد أتى ذلك – لا ريب ، دون وعي ، وبلا ارادة تقريرية .

ولست هنا اناقش امكانية الاختيار لدى الفنان،ومدى اتساع مقدرته لتجزيء

تجربته . وانما اقول ان نجيب سرور ، لم يكن يقصد ان تتكامل مرحلته هذه في النطاق الذي رسم لها . وانما فعل ذلك ، بدافع اقـدام شعوري صادق لا دخل له فيه . وهذا لا يعني انه ما كان يستطيع ان يفعل غير ما فعل . اذا لو اقـدم على بناء هذا العمل الكبير ، بصورة تخالف الصورة التي هو عليها الان بالفعل ، لكان الافتعال والتكلف من السمات الواضحة في العمل . وهذا ما استبعده مـن النماذج الواضحة امامي .

ويضطر الشاعر الى التقرير ، حين تجتاحه الثورة ، فيضطرب في هلع :

صرخت « لا اريد ، لا اريد ان اموت

وان ادس في التراب جيفة بغير نبض

وان اصير للذباب مأدبة

وان تقوم عند قبري المهدم الخرب

صبارة كأنها ذراع مستجير .

فالهول في القبور ..

الليل والفراغ والسكون للأبد

لا حب ، لا افراح ، لا اضواء ، لا زهور » ! !

هذه القمة الصراعية الحـادة ، هي نفسها نقطة البدء في غلـبة الشق المتفائل على النقيض الاسود .

فاذا استمرت الدراما المسيحية في مجالها التأثيري عند الفنان اصبحت استجابته طبيعية للتفاؤل الرحيب ، الذي تزخر به كلمات المسيـح .

طوبى لصانعي السلام ..

الناحتين بالاظافر الجبل .

.. ..

.. ..

والموت ما يزال يقطع الطريق

البوم والغيلان عند كل منعطف

لكن بسمة الرضا على الشفاه

طوبى لهم ، لصانعي الحياة

الرضا ، والتسليم ، والسلم . ثلاثة نجوم في الراية التي رفعها النقيض الاسود المنهزم آخر الامر .

ولولا تطور الدلالة الاجتماعية في مرحلة الشاعر هذه ، لجاء الحل الاخير صليباً مسيحياً يبارك به الجموع السعيدة .

ففي « غرسة الزيتون » يبارك هذه الدلالة طورها الاول بقصة من بلاد السند حيث انتصر الشيخ في طفلة ، بعد ان جاء الاوان ، ودحرجت رأس قيصر من بين فكي المقصلة ويلحن الشاعر اغنية النصر :

صدقيني بعد عشرين خريفاً

ـ بعد الف ـ ليس يعنينا الزمان

كل شيء في اوان

سوف ينداح على الارض الضياء

ويذيب الدفء احزان الشتاء

وفي « التراجيديا الانسانية » تبدأ الدلالة الاجتماعية في طورها الثاني . اذ ترى بصيرة الشاعر ، المستقبل بعين المنى :

لا صلبان ولا احزان ولا سخرة

شبع الجوعى

شفي الرضى

قام الموتى
أبصر في الأرض العميان
فتحت ابواب الملكوت ..
ها قد صعد ابن الانسان
للحرية !!

ويجدد نجيب سرور نظرته الى الحياة في حدود الحيز الاجتماعي الذي يعيشه .

حياتنا قصيرة .. قصيرة وواحدة
وكم تكون حلوة لو انها تعاش
لكننا نموت مرتين
لاننا نعيش اشقياء
يا قصة صغيرة .. صغيرة
عن غرفة عجيبة مطلسمة ..
جدرانها حديد ..
وبابها وقفلها حديد ..
عند رأسها يقوم غول :
« الموت للذي يحاول الدخول » ..
وجاء (شاطر) وعانق الخطر
وفك لغزها المهول
« الموت للذين يجبنون ..
ويؤثرون سكة السلامة »

هذه الدموع البسيطة المنسابة على خدي الشاعر ، هي دموع الانتصار ، دموع الانسان الذي تحسس طريقه جيداً ، دموع الشاعر الذي عرف مكانه في المعركة ،

وعرف ان الموت الحقيقي ، لهؤلاء الذين يخشون الموت !!

انه لا يصل بعد هذا الكفاح النفسي الدامي إلى طريق حالمة ، وانما الى طريق كلها اشواك وصخور .. يرتضيها في حب ، ليفوز في النهاية بالنصر الحقيقي . هـذا النصر الموضوعي الذي يدوس تحت اقدام الحرية كل موت ، وكل قبر !

هنا يسود – في صدق – الاحساس العميق بالحياة ، على نقيضه المنهزم الفارمن الميدان ، الهارب من معركة ، لا يعقد فيها النصر إلا للنقيض النامي المتقدم .

فهل تجمد الصراع عند نجيب سرور؟ هل ظل الاحساس الانساني بالحياةعنصراً وحيداً بلا نقيض ؟ اذن ، لما ظل نجيب يغني حتى اليوم .

فما هو العنصر الجديد الذي تولد من المعركة :

طويلة هي الطريق يا رفاق

مهولة هي الطريق

لكننا حلاوة العناق ،

والظل ، والامان ، في نهاية الطريق

وتسألون : هل نكون في الزفاف ..

لا تسألوا .. فاننا على الصليب .

طوبى لنا

طوبى لنا

وعلى الصليب ، على طول الطريق الطويل ، تتوالد نقائض الانسان والحياة في تفاعل دائب مستمر ، ويحمل نجيب سرور صليبه الجديد ، ويخرج عـــن الدائرة الضيقة التي عانى ويلاتها ، ويذهب الى عرض الطريق ، ليعاني ويلات اكبر .

وستظل السمات الواضحة في مرحلته السابقة ، ترافقه الى المرحلة الجديدة ، التي سيخوضها بنفس القدرة العظيمة ، والعنف ، والاصرار .

وأريد ان اعود الى قولي ، بأن هذه القصائد الثلاث ، ليست إلا حركات ثلاثاً في مرحلة متكاملة ، لعمل فني واحد .

وقد يعترض على هذا القول ، بأن حياة الفنان الفكرية ، قد تدور حول محور واحد ، يتشعب الى فروع كثيرة ، ولكنها تعود في النهاية الى هذه الوحدة . وبما ان وحدانية هذا المحور ، لا تشترط بالطبع ، وحدانية التجربة ، بل تؤكدتعددها فكيف – بالتالي – لا تعتبر هذه القصائد الثلاث ، اعمالا ثلاثة ، لتجارب ثلاث . لا يجمعها سوى هذا الخيط المحوري في حياة الفنان ؟

ولا يبقى كثيراً هذا الاعتراض امام النظرة المتأنية لهذه السيمفونيةالانسانية. فانني اذ اوافق على الاساس النظري السابق ، فاني سأطبقه على هذا العمل واقول ؟ ان « غرسة الزيتون »و« التراجيديا الانسانية » و « الكوميديا الانسانية»لاتحتوي واحدة منها عـلى تجربة موضوعية – او ذاتية – مستقلة . بل ان كلا منها ليست وحدة فنية قائمة بذاتها ، دون ان ترتبط – عضوياً – بالحركتين الثانيتين .والضابط العلمي لهذا الترابط ، هو الوحدة النفسية – في اضيق حدودها – التي تسود العمل من بدء الحركة الاولى حتى نهاية الحركة الاخيرة .

ولو اشتركت تجربتا فنان في الشكل البنائي والمحتوى الموضوعي ، فالعنصر الوحيد الذي لا يمكن ان يشتركا فيه هو الوحدة النفسية لكل من التجربتين .

فاذا اضفنا هذه الرابطة السيكلوجية الحيـــة ، الى المحتوى الفكري الذي لا يكتمل – مطلقاً إلا في حدود السياق النغمي الواحد للحركات الثلاث . فانـنا نتفق على ان هذا العمل هو احدى مراحل الفنان ، وهي تجربة كاملة ، عبر عنها في ثلاث حركات مترابطة .

وقد تكون هذه التجربة تعبيراً عن المحور الفكري للفنان في احدى فترات نموه

– اي نمو هذا المحور – ولكنها ليست بالتأكيد عدة تجارب منفصلة .

والذي يمكن تأكيده ، هو ان هذه التجربة – ذات الحركات الثلاث – تعبر عن المرحلة التي عاناها الشاعر في ذلك الحين .

*

والمشكلات الفنية التي يثيرها هذا العمل كثيرة . فقد ظل الشعر الجديد ، مرتعاً للحملات الجاهلة زمناً طويلا . دون ان يبذل اصحاب هذه الحملات جهداً في الدراسة والتأمل والمقارنة .

والنموذج الذي يقدمه لنا نجيب سرور ، يوضح لهم كثيراً ، مما اغفلته عيونهم الظامئة الى التغافل .

فقد تمثل نجيب كل التراث السابق ، الذي يعتقدون انهم حماته من دعاة التخريب ، وادعياء التجديد .

تمثل نجيب هذا التراث بوعي ، تمثله من اقدم حكمة للشاعر المصري القديم ، الى اول مثل عربي في العصر الجاهلي ، الى آخر كلمة في آدابنا المصرية والعربية المعاصرة .

والتمثل الذي عاناه نجيب ، يختلف – قطعاً – عن التمثل الذي يريده هؤلاء .

فهم يريدونه تقليد الكلمة ، والفكرة ، والصورة ، والنغمة ، وكأن القيثارة التي اغنت مجتمعاً معيناً بألحانها ، يمكن خلقها من العدم . وقد نسوا ان الآذان التي تجاوبت مع اللحن القديم ، ليست هي بالتأكيد ، المركبة في رؤوسنا . بل لعل قدماءنا – لو عاشوا الى اليوم – لما جمدت ايديهم على هذه القيثارة ، ولما جمدت آذانهم على ألحانها .

نجيب سرور – والشعراء الجدد معه – يسمعون اللحن القديم في المتحف ، ويعودون الى الحياة ، وفي أذهانهم الصورة القديمة ، ليضعوا ايديهم على حلقات

تطور آدابهم ، وليتفهموا نواميس هذا التطور ، فيعملوا على دفع فنونهم الى امام ، لتلحق بمجتمعهم الجديد ، ولتسمعهم الاذان الجديدة .

نجيب سرور - وزملاؤه معه - يطورون الكلمة ، والفكرة ، والصورة ، والنغمة ، لتلائم اوضاع مجتمعهم الجديد ، الذي يختلف بالتأكيد عن المجتمع القديم .

*

فمثلا ، في « غرسة الزيتون » يستخدم نجيب كل امكانيات الديالوج الثنائي . الصورة الغنية باللون ، والنغم الداخلي ، الذي يصب الحركة في لحن امتدادي قابل للتكامل .

والعذارى كبنات الحور يضربن الدفوف
ويرددن الزغاريد الطويلة ..
ويوزعن اكاليل الزهور
ويغنين « وفي الناس » المسرة
وعلى الارض السلام »

وفي (التراجيديا) الانسانية - وهي مرحلة التوتر القلق - يضطر الشاعر الى التقرير . ولكنه يخدعنا بالموسيقى التصويرية الرائعة ، التي تخفي هذه العلامة من المرحلة التاريخية التي يجتازها كل فنان .

يا حارس ، اننا لا نسرق
يا حارس ، ليتك تعشق
يا ليت الحب يظل العالم كله
يا ليت حديث الناس يكون القبلة
يا ليت تقام على القطبين مظلة
كي تحضن كل جراح الناس

كي يحيا الانسان قروناً في لحظات

في هذه الابيات ، جند الشاعر كل طاقته . الديالوج ، والصورة . ولكنها لم يخفيا التقريرية الواضحة — عند الوقفة المتأنية — ولم تسعفه في عملية الاخفاء هذه الا الموسيقى التصويرية التي رافقت بعض الكلمات المشعة كالمظلة والقبلة وغيرها .

ولعل طغيان عنصر الموسيقي ، هو الذي احاط التجربة بهذه الهالة من تبادل الاستجابة النفسية مع المتلقي . واحدى مقومات هذا العنصر ، التي برزت بشكل واضح في هذا العمل هي الفواصل الموسيقية ، التي كانت تربط التناسق النغمي بين الحركة والاخرى ، او بين الوحدة والثانية .

والفاصل الموسيقي هو الشحنة النغمية التي تخلق رباطاً وثيقاً بين اجزاء التجربة .

ففي « الكوميديا الانسانية » ربط بين المنظر المرئي في حالة الوعي « الطفلة والشيخ » وبين المنظر المرئي في قاع الكأس ، بقوله :

شربت في سعار

هنيهة ولفني دوار

وغصت كالسفين للقرار

ان تأكيده الغيبوبة ، ما كان يحتاج لهذه الابيات ، لولا رغبته اللاواعية في همزة وصل موسيقية ، لا تعطي فرصة بين النغمتين لأي نشاز .

ونجاح نجيب سرور في تطويعه ما يدور بين اضلعه لهذا الاطار البنائي الرائع ، لم يكن نجاحاً تكنيكياً ، إلا بالقدر الذي نعتبره نجاحاً غائباً . فقد كان هذا التكنيك الممتاز — في تفاعله المستمر مع المحتوى — نقطة ارتكاز عند نجيب سرور ينطلق منها ، لاصابة الاهداف التي يريدها . فهو يشحذ كل اسلحة القارىء الانتباهية ويستغل كل مستوياته الادراكية ، بكافة الوسائل التي ابتدعتها طاقته الكبيرة ،

ليصل بالمضمون الانساني في يسر الى قلب هذا القارىء ، وكيانه ووعيه .

ولست اجد ما اختتم به هذا الفصل ، الا ان ادعو اصحاب الحملات الجاهلة على الشعر الجديد ، ان يدرسوا - ولا اقول ان يقرأوا - هذا العمل ،مرة ،واثنتين، وثلاثاً ، دراسة جادة صادقة مخلصة .

ولا شك في انني سأكون سعيداً ، بأية نتيجة يحصلون عليها .

تولستوي الفنان والانسان

بالرغم من ان الثورة الفرنسية استطاعت ان تغزو بشعاراتها انحـاء القارة الاوروبية عند نهاية القرن الثامن عشر ، الا ان روسيا القيصرية ، لم يكن لديها الاستعداد التاريخي لتقبل هذه الشعارات الثورية . فقد ظلت حتى اوائل القرن التاسع عشر ، تعتبر الامر بدعة اوروبية يستحيل رواجها بين الشعب الروسي .

ولا شك في ان الذل الرهيب من جانب الحكم الاقطاعي الروسي والكنيسة كان له اثر كبير في الحيلولة بين هذا الشعب وما يعتلج بين اضلعه من رغائب ، في سبيل حياة حرة كريمة . غير ان القيصر والنبلاء والاساقفة ، كانوا جميعاً بمثابـة السور العظيم الذي ينتصب واقفاً تجاه هذه الامنيات الغالية .

في ذلك الوقت – وفي ٢٨ اغسطس عام ١٨٢٨ على وجه التحديد . ولـد للكونت نقولا تولستوي صاحب الضياع الواسعة في اقليم « تولا » – ابن رابـع دعي ليو تولستوي . لم تكد عيناه ترى النور حتى ماتت امه . فاحتضنه بالتناوب فريق من اقارب والده . وكانت عادة الاوساط الراقية ان يأتوا لأبنائهم في سن

مبكرة ببعض الاساتذة الاجانب ، فتلقى تولستوي الطفل تعليمه الاول على يدي احد المثقفين الالمان .

وما لبث ان بلغ الثاني السنوات . فأرسله ابوه الى المدرسة في موسكو . ولم يكد يمضي عام واحد حتى مات الاب ، وانتقل الابناء الى حضانة عمتهم التي تقيم في بلدة « قازان » حيث دامت هذه الاقامة حوالي سته اعوام .

لم يكن هناك سبب واضح عندما أبدى تولستوي – وهو على اعتاب الجامعة– رغبته في دراسة اللغات الشرقية ، على حين يصارحنا بتفسير غريب لتحوله الى دراسة القانون ، فيقول : لأني وجدت فيها تفسيراً ، لما كان غامضاً لدي ، وغريباً في حياة الناس .

فما هو ذلك الشيء الغامض لديه ، وفي حياة الناس ؟ .

لقد كانت المأساة الاجتماعية في روسيا هي الناقوس الوحيد الذي يدق الرؤوس المفكرة لايجاد حل عادل يفتح نافذة الامل في وجه الجماهير العريضة من الشعب الروسي الكادح . كانت هناك الآراء الثورية الوافدة من اوروبا تداعب احلام الشباب لتحطيم قيم العبودية السائدة وغرس القيم الانسانية الجديدة .

ولكن تولستوي ، الشاب الذي يمتلك ثروة قدرها خمسة آلاف واربعمائة فدان . وعنده ثلثمائة وخمسون من الفلاحين الاتباع . وهو بعد في سن المراهقة . لا يمكن بحال ان يفكر بعقله الغض في جذور تلك المأساة الصارخة : اين الخبز ؟ وانما تسرب الى ذهنه سؤال آخر : اين الله ؟ وكان التساؤل نتيجة طبيعية لهذا الانسان المرفه الذي تتجاوزمداركه حدود المعرفة السائدة بين ابناء جيله .وهكذا يصيح فزعاً : « بدأت اعتقد ان الذي خلقني قد استخف بي وسخر مني ، بأن جاء بي الى هذا العالم ، ثم تبين له بعد ذلك ، ان حالته العقلية هذه لم تكن نتاج اي اضطراب عقلي او تيه فكري : « بل على النقيض تماماً ، كانت كل فروع المعرفة

التي اطلعت عليها تؤكد صواب تفكيري ، فلم اكن لأخدع بأي حال ، فكل شيء الى هباء ، وميلاد الانسان هو تعاسته ، والموت اذن هو اهون من الحياة » .

هذا الاحساس العميق بعبث الوجود الانساني ، هو البذرة الاولى في كيانه الفلسفي التي انبتت فيما بعد ازدواجية اتجاهه الفكري . لقد شاهد بعينيه معركة سباستبول ، بل اشترك بنفسه في ميدان الحرب فتقوضت في داخله جميع القيم الباقية في وجدانه . انه يرى الجنود تتساقط جثثهم ، الواحد بعد الآخر – ثم يبحث عن دلالة المكسب او الخسارة بعد الحرب ، فلا يعثر على شيء ويكتفي بأن يتنهد أسفاً : « الحرب ؟ انها لون من العبث الغامض ، بلا معنى » . والحق انه لم تكن الحروب وحدها هي العابثة في نظره ، وانما كانت الحياة كلها ، تتراءى امامه كلوحة شفافة لم تمسها ريشة رسام ، يتأملها الانسان – اذا شاء له سوء الحظ – فيحس بغباء عظيم .

على ان تولستوي لم يكن يمثل غير جانب واحد من جوانب البناء الفكري للمجتمع الروسي آنذاك . لأننا لا نستطيع ان نغفل تيارات الفكر الثوري ، التي اخذت في النمو والازدهار ، كلما تبنت الكنيسة – ممثلة الاقطاع والقيصر – تيارات الفكر الرجعي – كانت هناك الافكار الجادة القائلة بأن البحث في دلالة الوجود الانساني ينبغي ان يذوب في غمرة النضال لاكساب هذا الوجود دلالة حقيقية . بمعنى اننا يجب ان نبحث عن الظروف الموضوعية لتعاسة الاغلبية من الشعب الروسي . ثم نكرس جهودنا لبناء مجتمع حر خال من هذه التعاسة .

وربما كانت ازمة تولستوي رد فعل طبيعياً للتعاليم المسيحية الارثوذكسية الشائعة بين ابناء طبقته .

حتى انه ينكر عليها صفة العقيدة قائلا : « ليست هذه عقيدة مطلقاً ، ولا تملك إلا العزاء الابيقوري للحياة » .

ويصف المترددين على الكنيسة بأنهم : « صرعى » الايمان . ربما كانت ازمته على هذا النحو ، على ان ذلك يؤكد شيئاً آخر . وهو تأثره بالرؤية الفردية الذاتية للانسان . ويتفق هذا القول مع انكبابه المفرد على مؤلفات الفيلسوف شوبنهاور الموغلة في التشاؤم .

بدت بوادر هذه الرؤية السوداوية في كتابه الاول « الطفولة » الذي نشره دون ان يذكر اسم المؤلف ، بالرغم من ان ترجنيف ودستويفسكي يقولان : « اذا تلوناها خيل الينا اننا نقرأ لاحد كتاب القصة في القرن العشرين » .

ويبدو ان الرحلات التي قام بها في فجر شبابه ، لم تغير من طبيعة نظرته الحزينة على حين يعتبر ادب الرحلات في مقدمة الوان الفنون المشرقة بكل جديد .

وان كنا نتجاوز الحقيقة اذا اغفلنا الاوضاع المريرة السيئة التي انعكست فوق وجدانه من رؤية الفلاحين البائسين الضائعين ، والعمال التعساء المغبونين .

لذلك يمكن القول بأن تولستوي حين امسك القلم بعد هزيمة سباستبول صارخاً :

« ان مستقبلي في الادب . يجب ان اكتب واكتب » ، كان يفتح صفحة جديدة في حياته العريضة العميقة . لقد احس بجسامة المسؤولية وعظمة العبء . وراح يخطو عقبات الاحساس بالعبث حين اعلن :

« ينبغي ان نفهم الانجيل والمسيح فهما جيداً » .

ما هي سمات هذا الفهم الجديد ؟ ان كتابه الثاني المسمى بـ « القوزاق » يبرز لنا جانباً من فهمه الجديد . فاننا نحس تعاطفاً مع نماذجه البشرية . ونرتبط تلقائياً بقضاياهم الانسانية، وبخاصة ان اختياره لهذه النماذج كان مقصوراً على ابناء الطبقات الشعبية . ثم يبرز لنا جانباً آخر بعد جولاته العديدة بين ربوع اوروبا، فاذا به

يعود ليفتح مدرسة للاطفـــال يرى ان تلاميذها هم الذين يعلمون مربيهم طريقة الدرس . وينبغي ألا يجبروا على الذهاب الى المدرسة . بل يذهبون اليها من تلقاء انفسهم عن رغبة لا عن رهبة . بغير كراسة ولا كتاب . كأنهم ذاهبون الى عيد من الاعياد .

ويتضح جلياً ان نزعته الانسانية لم تكن وليدة الدراسة العميقة للمجتمع. وانما كانت مرحلة جديدة من مراحل ازمته الفكرية ، اذ نراه يقبل عـلى الكنيسة ، ويأخذ في ممارسة طقوسها ويقصد زيارة اضرحة القديسين المشهورين ، كما اكب على قراءة الكتب الدينية .

واذا كان المبدأ القائل بأن العمل الفني، صورة صادقة من حياة الفنان، صحيحاً فانه يصبح اكثر صواباً في تطبيقه على تولستوي .

ان تصرفاته الشخصية وسلوكه الاجتماعي ، ينبضان مع كل حرف من كلمات اعماله الادبية . . يقول ستيفان زفايج في كتابه « تولستوي » : انـــه لا يعرف تكنيكاً آخر سوى هذه الدقة في الرؤية ، انه يتفرس ببصيرته في كل حادثـة وفي كل شخصية وفي كل شيء . حتى انـــنا نكتشف في قلب هذا العالم ، عالماً اكثر عمقاً . ان فنه لا يتكلم إلا لغة واحدة ، لغـة الواقع . اننا نبقى في حضور الفن التولستوي ، نافذي البصيرة دوماً ، وكأننا في حضور العالم نفسه . يراودنا الشعور عندما نستمع اليه يحكي ، بأننا لا نصغى الى فنـان يتحدث الينا ، بل الى الاشياء نفسها تتكلم . انه متأصل في هذا العالم عميق الجذور في تربته ، لا يحلق فوق هذه الارض اليابسة » .

وبالرغم من ذلك ، كان تولستوي من الحالمين العظماء . فأعماله الادبية جميعها ليست تقريراً حاسماً عن الوضع السيء الذي يعكر وجدانه ، لأنها توحي في الوقت نفسه بالمدينة الفاضلة ، التي يتخيلها تولستوي ويتمثلها في مسيحيته الجديدة. المسيحية

التولستوية هي التي حكمت على « آنا كارنينا » بالموت على اثر اقترافهـــا جريمة الزنى. لم يحاول تولستوي ان يتعمق مظاهر الازمة العاطفية بين الرجال والنساء في مجتمع معين ، وانما راح يستلهم آيات الانجيل في حكمة على شخوص رواياته .

لذلك لا ندهش نحن كثيراً حين يعطف تولستوي على الفلاحين ويشيد بالطبقات الشعبية ، ويلعن الملكية الفردية ، ويتنازل عن بعض اراضيه ، ويصنع الاحذية بنفسه لفلاحيه . لا ندهش من هذا كله ، لأنها في النهاية حلول فردية املتها على صاحبها عقلية مسيحية مؤمنة بالحب الانساني كحقيقة مجردة ، بعيدة عن الاسباب الحقيقية الكامنة وراء المأساة الاجتماعية للبشر . يعترف مثلا بأن الملكية : « هي اصل كل الشرور في العالم ، ما دام هناك نزاع دائم بين الذين يملكون شيئاً منها ».

ثم يؤكد ان هذا النزاع ممكن الحل بواسطة « الحب الإلهي » مع ان الارض او المصنع موضوع النزاع على اطراف اقدامنا ، فما الذي يصل بنـــا إلى السماء كما يقول جوركي ؟.

ولقد جاء تفسيره للتاريخ ، مطابقاً لهـــذه الفلسفة المسيحية . فقصته العظيمة « الحرب والسلام » تعطينا تفسيره للانسان والكون والمجتمع ، اذ هي بمثابـــة الملحمة الرائعة لعصر روسي كامل .

وتبدأ القصة – او الملحمة – بأن حارب البرنس اندرو في معركة اوسترلتز الهائلة ، حيث وقف امبراطور النمسا وقيصر الروسيا في جانب ، ووقف نابليون في جانب آخر ، وجرح البرنس في المعركة . وعاد اثناء مرضه يفكر في الغاية من الحياة ، والهدف من الوجود ، وقد كشفت له الحرب كثيراً من اباطيل الدنيـا واكاذيبها . وكان يكبر نابليون – وهو عدوه – الى حد العبادة ، فتبين له سخف عبادته . ولما شفي من جراحه ، أراد ان يجد معنى للحياة في تحرير رقيقه واصلاح حالهم . ولكنه ما لبث ان رأى في ذلك ضرباً من العبث . وعاد الى القتال فعاد

الى ما لا طائل تحته من التأملات . واخيراً حين كان يلقى الموت في طريقه من موسكو ، اضاءت في نفسه فكرة الحب في اعظم صوره ، وتبين في هذه الفكرة مغزى الحياة . « اجل من الممكن ان تحب قريبك ، وهذا هو الحب الانساني . اما ان تحب عدوك ، فهذا هو الحب الإلهي » .

وهذه هي فلسفة اندرو في الرواية ، وهي فلسفةتولستوي في الحياة . وليس من فرق بينهما إلا ان البرنس اندرو قد اطمأن قلبه ، على حين ان تولستوي كان لا يزال يتأمل ويفكر حتى ليكاد يقتله اليأس .

اما « بيير » الشخصية الثانية في الرواية ، فيشقيه السؤال نفسه : ما الخير وما الشر ؟ . ماذا ينبغي على المرء ان يحب ؟ وماذا ينبغي عليه ان يكره ؟ ومن اجل اي شيء يعيش المرء ؟ . ومن عسى ان اكون انا ؟ . وما الحياة وما الموت ؟ واية قوة تسيطر على ذلك كله ؟ . ويرتاح بيير إلى الماسونية ، ويفهمها على انها اعداد للنفس كي تتلقى الحكمة . فلن تتأتى هذه بدراسة العلوم مهما احاط بها الانسان . ولا بد ان يطهر نفسه ويسمو بها روحياً . ويعمل « بيير » على تطهير نفسه والسمو بها صوب الكمال المنشود . ولكنه ما ان يخالط الماسونيين حتى يشك فيما يقولون . ذلك انهم يقولون ما لا يفعلون . ويعظم يأسه وتسود في وجهه الدنيا ، ويلوذ بالدرس والقراءة فلا يجد شفاء ، فيلوذ بالخمر والنساء حتى يسأمها .

*

ويزحف نابليون على موسكو ، فتتجه نفسه إلى معنى آخر للحياة ، هو البطولة في مقاومة هذا العدو ، ويخيل اليه ان القدر اختاره لهذه المهمة . ويتمكن منه الخيال الى ان يقع اسيراً وينجو بأعجوبة من القتل بتهمة التجسس . ويرى ذات مرةفرقة من الجيش تطلق النار على احدى فرق عدوها . فتنفر نفسه من الحرب والبطولة . ويعود اليه يأسه من الحياة . ولكنه في اسره يخالط جندياً قروياً من

بني قومه هو كارتايف ، فتضيء في اعماقه فكرة الحب ، كما اضاءت من قبل في نفس اندرو ، وقد أوحى بها اليه كارتايف حتى انه يعجب كيف عجز عن العثور على هذا المعنى من خلال الماسونية ودراساته وبطولاته وحبه لناتاشا قبل ذلك ؟ ويحلم « بيير » في اسره بالحرية ، فلما يطلق سراحه يحس ان السجن علمه ما لم يعرفه قبلا .

هذا هو « تولستوي » في « بيير » ، ولكن « بيير » اهتدى في القصة ، ولم يزل « تولستوي » حائراً يبحث عن المطلق.

ومن احب الشخصيات في القصة واقواها بروزاً شخصية « ناتاشا » التي احبت وهي صغيرة فتى يدعى « بورسي » . ثم خطبها البرنس « اندرو » ، غير انها وقعت في حب فتى جميل يدعى « اناتول كوراجين » ، وكادت تفر معه . وتهامس الناس بذلك ، فنال منها الامر واثر في صحتها . وقال لها « بيير » ذات مرة انه كان يسعد بها زوجة له لولا بعد ما بينهما في العمر . ولما مات «اندرو» تقدم اليها «بيير» وتزوجها . وغدت « ناتاشا » بعد زواجها أماً كأروع مـا تكون الام . ونسيت لهوها وعبثها ومرحها . وأرادت من زوجها – لقاء ذلك – ان يجعل لها فراغه كله وطلبت اليه ذلك فأدهشه اول الامر . ثم قبله في النهاية لأن فيه تملقاً لعواطفه . وفي هذه الحياة الزوجية صور « تولستوي » كثيراً مما كان بينه وبين زوجته .

وصف « تولستوي » حياة « ناتاشا » وصفاً دقيقاً واظهرها في مواقف كثيرة من مواقف لهوها وعبثها وانقيادها لعاطفتها وتقلب صروف الزمن عليها . وبلغ في ذلك قمة الروعة والاتقان والفن الشامخ ، فأنت تأنس الى هذه الصورة وتألفهـا ، ولا تزال « ناتاشا » حية في حسك ونفسك .

اما الاميرة ماري ، فهي نقيض « ناتاشا » فتـاة متدينة تبذل قصارى جهدهـا

لارضاء ابيها الشيخ في اخريات ايامه . وقد رفضت يد « اناتول » لأنه طلبها من اجل ثروتها ، وهو الذي افتتنت به « ناتاشا » بعد ذلـــك . وتحب ماري نقولا رستوف . فتراه متردداً في الاستجابة لها، وهو الذي تضاءلت ثروتــه . مخافة ان تحسب انه يطلب مالها، وتحب هي ذلك منه، فتفضي اليه بحبها وينتهي الأمر بزواجها منه . وعلى الرغم من انها زوجة صالحة ، فهي لا تجد السعادة في هذه الدنيا ، فتظل باحثة وراء المجهول ، ومفكرة في اللانهاية الابدية .

وفي القصة غير هـــذه الشخصيات ، حشد كبير خلقهم الفـنان الكبير خلق المتمكن القادر ، فليس اكثر منهم فيمن خالطت مـــن الاحياء الفة الى نفسك وخصوصاً في ذهنك . وعندما تنتهي مـــن الصفحة الاخـــيرة ، تحس بصدق « تولستوي » حين سجل بعد انتهائه من الرواية « لقد تركت كعادتي قطعة مـــن لحمي في المحبرة » .

*

ويجدر بنا قبل ان نتحدث عـن فلسفة « تولستوي » التاريخية من خـــلال « الحرب والسلام » ان نلم بمنهجه في التعبير الفني إلماماً سريعاً .

ان « تولستوي » يخلق نماذجه البشرية على نمط الذين اضطربت بهم حياتـــه . اما شخصه هو ، فقد استطاع في براعة فنية عجيبة ان يبرزه في عدد مـــن شخصيات قصته . ولقد بلغ من دقة ذكائه انك حين تصاحب هـــذه الشخصيات على شدة ما بينها من اختلاف ، لا يسعك في كل شخصية اذا اخذتها على حدة ، الا ان تقول : هذا هو « تولستوي » .

ثم هو يمثل روح الشعب الروسي ، ويبرز خصائصه بالمنهـج نفسه . فكارتايف هو الجندي الصابر المؤمن ، و « كوتزوروف » هو القائد الذي يذعن للقدر ، فلا

يحاول ان يقف في سبيله . وتلك كانت بالفعل من سمات الشعب الروسي في ظل المجتمع القيصري .

وتدور فلسفة « تولستوي » التاريخية حول فكرة اسماها : « قانون الضرورة » فقد لاحظ في حياة الافراد والجماعات والاحداث ، ان اموراً لا دخل فيها لارادتهم تتحكم في مصائرهم من حيث لا يدرون . ولا يمكن وفق هـذا القانون ان نعين اسباباً بذاتها نجزم بأنها هي دون غيرها قد احدثت التغير .

ويأتي « تولستوي » بأمثلة يبرهن بها عـلى صحة رأيه من اوسترلتز ، فيعرض طائفة من المصادفات وقعت في اثر بعضها ، وجعلت احد الضباط يؤمن بأنـه « مثل الحصان ربط الى عربـة ثقيلة ، وهو يجري في منحدر ، فليس يدري اهو يجرها ام انها هي التي تدفعه » .

ولا يؤمـن « تولستوي » -- بصورة مثالية -- ببطولة الافراد او الحوادث المتفرقة غير المترابطة . وفي مجال الفن يطبق هذه القاعدة ، فلا تحدد بسهولة من هو بطل احدى قصصه وروایاته .

ولا شك ان كتابات « تولستوي » بعد « الحرب والسلام » و« آنا كارنينا » و « البعث» تنخفض كثيراً عن مستواه الرائع الذي بلغ خلاله بالقصة الروسية ذروة سامقة .

ولا شك ايضاً ان هـذه الكتابات الاولى ، اسهمت بشكل واضح في تغيير الوضع الفكري المترسب في اذهان جماهير الشعب الروسي . ولدينا اكبر شاهد في كلمات « جوركي » على ان « تولستوي » كان شمعة مضيئة وسط الظلام ، لهذا حملت آخر كلماته الى العالم معنى انسانياً رائعاً ، صاح بصوت عال :

لقد جاءت النهاية ، ولا انصحكم إلا بأمر واحد ، ان في العالم كثيرين غـير

ليو تولستوي ، وانتم تعنون به وحده » .

*

وفي اليوم السابع من شهر نوفمبر عام ١٩١٠ غادر « تولستوي » عالمنا ، لتبقى حياته من بعده رمزاً كبيراً لكل فنان عظيم ، عاش مأساة عصره بعمق ووعي نافذين . ويكفينا ان نذكر كلمة القيصر نقولا الثاني :

« هذا الرجل ضمير العصر ، ما يفتأ يحزنني » .

دموع ناتاشا ...

كثيراً ما ألح علي هذا السؤال : لماذا كانت الرواية العربية في مصر ولبنان اسبق الى الظهور منها في سوريا ؟

ولم اكن اجد جواباً إلا في تاريخ المنطقة العربية ، التي كانت ظروفها المضطربة تنعكس على سوريا بشكل حاد ، يدع من الاستقرار حلماً يراود الناس في احلامهم ، لكنه لا يعرف طريقه الى قلوبهم .

لذلك كانت القصيدة والاقصوصة ، اسرع الاشكال الفنية لالتقاط هـــذه الفورات الاجتماعية والسياسية ، والتعبير عـــن تطوراتها السريعة المتلاحقة ، التي لا تتيح للفنان عملا ادبياً طويلا كالرواية .

ولو اننا تأملنا بواكير الانتـاج الروائي في الادب السوري ، لاكتشفنا آثار الولادة الحديثة لهذا الفن . فنحن مع قصة « المصابيح الزرق » لحنا مينه ، لا نرى بناء روائياً متكامل السمات ، بمعنى اننا لانعثر على الشروط العامة للهيكل الروائي وانما نلحظ تفككاً بين الاحداث ، ونفتقد محوراً درامياً تدور من حوله هـــذه

الاحداث . حتى اننا نحس بالرواية ، وكأنها مجموعة من القصص القصيرة . كذلك احسست بتأثر المؤلف تأثراً بارز الملامح ، بأعمال الكاتب الروسي مكسيم جوركي.

والتأثر بالأعمال الاجنبية لا يضير الفنان في شيء ، بل هو يغني طاقته المبدعة بمزيد من الخبرات الحية في الفن والحياة . لكن هذا اللون من التأثر شيء بعيدعن المحاكاة والتقليد . لأنه – في النهاية – عملية ثراء ذهني وشعوري ، تتسع بهـا دائرة الرؤية في بصيرة الفنان ، وتعمق من احساسه بالحياة ، وتضيف الى مقدرته التعبيرية امكانيات جديدة .

ويغلب على المحاولات البكر في فن من الفنون ، انها لا تفهم القضية على هذا النحو ، فيجيء تأثرها بالآخرين واضحاً بصورة تقريرية . اي ان هذا التأثر لا نتبينه من اتساع رؤية الفنان وتعمق بصيرته وقدرته التكنيكية ، وانما نتسلمه في التقارب الشديد بين (المحاولة) وامها الاجنبية .

هذا ما شعرنا به في (المصابيح الزرق) ، وفسرنا الظاهرة يومها ، بأنها نقاط الضعف التقليدية ، التي لا مهرب لكل شكل ادبي جديد – في اغلب الاحيان – من التأثر بها . وكان يبدو الامر طبيعياً ، لو اعترفنا بأنها (نقطةالضعف) وحاولنا من جديد . لكن الذي حدث هو ان الظاهرة المريضة ، اصبحت (مفهوماً) عند بعض ادبائنا ونسوا ان العمل الاجنبي الذي يقلدونه ، لم يكتسب عظمته وقيمته ، إلا لكونه تعبيراً صادقاً عن الارض المحلية التي نبت فيها .

غير ان الظواهر المريضة سرعان ما تتوارى امـام غزوات التقدم ، ويتخلص المجتمع شيئاً فشيئاً من مركبات النقص والاحساس بالضعة ، ويتطور الفن مـن مرحلة التأثر التقريري – اي التقليد والمحاكاة – الى مرحلة التأثر الواعي العميق ، فيقدم لنا مجتمعنا بكل ما لديه من امكانيات متواضعة .

*

وقد عثرت على هذه المرحلة الجديدة من تاريخ الرواية العربية في سوريا، بعدما قرأت (باسمة بين الدموع) للدكتور عبد السلام العجيلي . والقصة تروي مأساة هذا الجيل الضحية ، في معاناتنا لأزمةالتناقض الحادة بين قيم المجتمع القديم ، والعلاقات الاجتماعية الناشئة مع المجتمع الجديد . والمؤلف يرسم لنا ابطاله جميعاً وفق هذا المنهج ، فنرى (سليمان) . . هذا المحامي الشاب الذي يحترف السياسة عن طريق الخطابة والكتابة ، رمزاً حقيقياً لشباب جيل كامل . و (باسمة) ايضاً ، تمثل وجهاً معيناً للفتاة العربية ، هو الوجه الحائر القلق بين سماء المثل العليا، وارض الواقع الصلبة . كما تمثل (هيام) وجهاً آخر ، للفتاة التي استقرت في احضان احلامها بعيداً عن كل ما يدور بين جنبات هذا الواقع من اشياء غريبة ، لم تعرف الى حلها سبيلا .

وما نستشعره حقاً بعد قراءة القصة ، هو ان هذه النماذج البشرية التي نراها بين الصفحات ، هي نماذج حية حقيقية ، عاشت وما تزال – بين ظهرانينا – تعاني في قسوة وعنف ، كل ما تحمله مراحل الانتقال عادة من عذاب مرير . وتعني – بالتالي – ان الفنان ، كان يرسم مجتمعنا نحن ، ويصور حياتنا نحن ، ويقاسي من آلامنا ، ويخفق مع نبضات قلوبنا ومشاعرنا . وهو بذلك ، قد تخلص من (نقطة الضعف) التي رافقت المرحلة السابقة .

* فنحن مع سليمان . شاب ريفي يعيش في المدينة ، تحددت موهبته فوق المنابر وعلى صدر الصحف . ووفرت له القرية خصائص الانسان الزاهد في اضواء المدينة ، فكانت تغمره الاضواء رغم انفه : راودته زوجة صديقه ، فأعرض عنها وهو راغب فيها . وعاش مع احدى الراقصات ليعيد الى الاذهان حكايات الفرسان في العصور الوسطى . ثم التقى اخيراً بباسمة وشقيقتها هيام .

* باسمة – ككل بنات جيلها – فوجئت وهي في الرابعة عشرة من عمرها ،

تزف الى رجل لم تره من قبل ، فما لبثت ان تمردت على الزوج والاهل والمجتمع ، واعلنت (حريتها) في ان تدرس وتتعلم وتتشرب القيم الرفيعة والمثل العليا من صفحات الكتب ، ثم تبدأ حياتها من جديد كامرأة عاملة منتجة .

* اما هيام – الاخت الصغرى – فليست من جيل شقيقتها . فهي لم تمر بتجربتها الكبرى ، فكانت الفلسفة والادب والشعر ، هي الوسادة الطرية التي تحضن احلامها برفق ، وتستقبل دموع تجاوبها مع احداث الروايات التي تحيا مع ابطالها . فلا ترى في الحياة سوى الزهور والورود وزوارق من ذهب .

والتقت المرأة التي اثقلت رأسها الجميل مرارة التجربة وحلاوة الكتب، بالشاب القروي الوسيم ، الذي يخطف اسمه الابصار في الصحف ، ويخطف صوته الاسماع في قاعات الحزب . التقت باسمة بسلمان ، فرأى فيها صورة (ناتاشا) بطلة احد الافلام الروسية . وان لم يحاول المؤلف ان يربط بين المرأتين بأي خيط رفيع له دلالة انسانية ، حتى اذا نادى سلمان على باسمة بـ (ناتاشا) كان بوسعنا ان نحس ذلك الخيط بين الفتاة واسمها الرمزي .

من هذه الشخوص – المنحوتة بعمق من صخور واقعنا نجح الفنان في تقديم لوحة رائعة ، تعتبر وثيقة غالية تكشف عن جراحات هذا الجيل وان اقتصرت هذه اللوحة على الخطوط والالوان ، ولم تهدنا حدثاً روائياً تكونه جزئيات حديثة صغيرة تتطور رويداً رويداً الى ان تبلغ الذروة الدرامية تمـة المعنى الانساني الكبير الذي قصد اليه الفنان .

فالعلاقة الجسدية التي قامت بين سلمان وباسمة ، والعلاقة الروحية بينه وبين هيام ، والعلاقة السابقة مع راقصة الملهى ، كانت جميعاً علاقات هلامية ، لم تفرزها ظروف خاصة يمكن لها ان تبرر قيام هذه العلاقة او تلك .

ومع ان المؤلف قد صور شخوصه في اطار واقعي تماماً ، إلا ان الخيوط

الحديثة التي ربطت هذه الشخوص ، كانت من الضعف والوهن ، حتى انها لم تخلق – فيما بينها – حدثاً روائياً . فبينما كانت الثورة الاولى في حياة باسمة ، تستطيع ان تمهد لحدث روائي ضخم – اذ هي تمردت على الزوج والاهل والمجتمع – نجدها توجز تاريخها على نحو مبشر ، فتقول (صحيح ان اهلي قد شهدوا لما اقدمت عليه وانا في الرابعة عشرة من عمري ، ولما حققته في اقدامي ذاك ، ولكن الامر انتهى بهم الى قبوله ، بل الى الفخر به وبي احيانا . انتهى بهم الامر كذلك من ورائه الى ان يعترفوا بملكيتي لنفسي ، وذلك ، لو تعلم ، شيء عظيم . ان لي من الحرية ما لم يتح لواحدة من اترابي واشباهي في هذه المدينة . ولو سألت اهلي عن تصرفاتي لقالوا لك نحن واثقون بها . غير ان القضية ليست قضية ثقة وحسب ، انها قضية اعتراف بحريتي التي لم استوهبها من احد بل بيدي رفعت عنها حجبها وأزحت عنها ستورها الخانقة) (ص ٨٠) .

لخص لنا الفنان بهذه السطور ، الجذور الاجتماعية للفتاة ، هذه الجذور التي غذت حياتها كلها ، وافرغت تجاريب مستقبلها . ولو انها تناولت بالتفصيل بضع جزئيات صغيرة تحكي لنا ظروف تمردها وثورتها ، وكيف انها – وهي البنت المراهقة في مجتمع مغلق – استطاعت ان تحطم الاغلال وتنجو . لو انها فعلت ، لقدمت لنا شطراً كبيراً من الحدث الروائي . وما كنا نستقبل تغيرها المفاجىء على انه احدى المعجزات . وفي مثل هذا الاطار تماماً ، روى لنا سليمان قصة حياته ، فلم نعايش القصة ، ولم ننفعل بها ، ولم تمتد خيطاً درامياً يلتقي بصورة طبيعية – مع الخيط الآخر الذي كان على البطلة ان تصنعه .

وهكذا اهمل المؤلف هذه الجذور الهامة ، فلم تمتد خيوطاً درامية تتشابك مع الاحداث والشخوص ، فتكون الحدث الروائي . لقد نجح الفنان الى درجة كبيرة في تصوير (اللحظة الحاضرة) من حياة نماذجه ، دون التقاط الظروف (الماضية)

التي اسهمت في صياغة الحاضر ، فجاءت القصة مجرد لوحة جميلة ، خالية من المحور الدرامي [1] .

وما يثبت ان الفنان مولع بالتصوير وتقديم اللوحات ، دون العنايـــة بابراز المحور الدرامي للقصة ، ماهو يقدم عليه من تفصيل في بعض المشاهد لا يخدم السياق التعبيري في كثير او قليل ، كما رأينا في حديث صديقه الطبيب بكلية الآداب ، اذ راح يسترسل في خطاب طويل غريب ، لا ترمز غرابته الى اية دلالة فنية اوانسانية كما لاحظنا شيئاً من هذا القبيل في تصويره آلام سليمان الحادة العنيفة في غرفـــة (التجبير) (ص ٢٩٤) رغم ان هذه اللحظات الشاقة المضنية لا تضيف جديداً الى العمل الفني ، بل تصبح عائقاً نفسياً عنـــد المتلقي في متابعته الاحداث ، وتكلفه كثيراً من الارهاق في محاولته الجادة لاكتشاف المدلول الخفي وراء هذه الصورة او تلك ، فاذا لم يجد مبتغاه ، كانت خيبة الامل عاملا مفسداً لمتعته الفنية ، هو انعكاس صريح لما اقدمت عليه الصورة الجميلة — التي لا تحتمها ضرورة فنية — من فساد جزئي لتركيب القصة الجمالي . ومن ثم تفقد الصورة قيمتها الانسانية بعـــد فقدها المبرر الفني .

لكن هذه الاداة التعبيرية الممتازة — اعني الصورة — التي يمتلك الفنان ناصيتها دون عناء ، انقذته من ورطة تقليدية ينزلق فيها معظم ادبائنا ، هي (التقريرية) .

---

١ ليس معنى ذلك ان الحدث الروائي لا يتكون الا اذا اوضح الفنان الجذور الموضوعية لنماذجه . ولكن اذا كانت القصة تحكي بالفعل احداثاً وترسم شخوصاً ، يتعلق حاضرهم ومستقبلهم بماضيهم ، فاننا — هنا فقط — نلتزم بالافادة من هذا الماضي ، اما اذا كانت الرواية تعرض لاحداث راهنة لا تتعلق بالماضي ، فان الحدث الروائي تصبح له شروط اخرى يحددها العمل الفني .

ان بعض قطاعات الرواية تتضمن مشكلات سياسية تغري بالخطابة والتقرير، ومع ذلك فالمؤلف يصوغها في صور غنية اخـــاذة . ولنستمع الى سليان ، وهو يصف نموذجاً (وصولياً) في رسالة منه الى باسمة : (هل تعرفين سعيد بك ، ربما تكونين قد سمعت باسمه ، انه في عمر ابي ، وقبل عشر سنوات كان اسمه سعيد آغا ، وكان يلبس قنبازاً يلف عليه حزاماً عريضاً ، وطربوشاً يلف عليه عمامة اغبانية ضيقة ،وله شاربان ذلك الحين يقف عليها الصقر .كان اعز اصدقاء المستشار الفرنسي ، ورئيساً للبلدية في بلدتنا الصغيرة ، ولكن كل ما في هذا الكون يتطور ، سعيد آغا يصبح سعيد بك ، بعد ان خفف من عنترية شاربيه ، والخونة الذين كانوا يشون بأبناء امتهم لضباط الاستخبارات يصبحون اساطين في احزاب الوطن المستقل ، والمبادىء الرفيعة تتطور ، فتصبح باسم الواقعية بنوداً فيعقود شركات ، فتستخدم للمساومة وتبادل المنافع) (ص ٨٥) .

حدد لنا الروائي – بهذه الكلمات – سمات هذا (النموذج) ، ولا اقول(سعيد بك) ، لأنه لم يصبح – بعد التحديد الموضوعي لصفاته الخاصة – فرداً او ظاهرة مفتعلة ، بل نموذج عام للآلاف من امثاله ، الذين انبتتهم ارض اجتماعية واحدة . ولا يهمل الفنان هذه الارض ، فيردد سليان شعوره نحو الحزب قائلا : (كنت ارى حزبهم مجرد جمعية طوباوية تعجبني كلمات مبادئهـــا وتؤنسني لا واقعيتها) (ص ٨٧) .

وتكمل باسمة في مكان آخر : (... والمصيبة ان وجودكم – أي الزعماء – ضرورة لا بد منها ، لتصبح لهذه الافكار قيمتها ، فهي لا تصبح سامية إلا بكم ، احياناً بتبنيكم لها ، واحياناً اخرى بمحاربتكم لها) (ص ١٣٢) .

وبقدر ما نجد شخصية نمطية مثل (سعيد بك) نجد شخصية اخرى باهتة مثل (حسين ابو عمشة) جاء بها المؤلف ليوضح آراءه في موقف ما بواسطة الحوار بين

سليمان وهذه الشخصية ، فأحسسنا بها شبحاً ذهنياً ، لا نموذجاً بشرياً . يقول حسين ابو عمشة (ص ١٧٦) : (القوة في السياسة يا استاذ . هذا هو الذي ينقصنا والله . ينقصنا مشانق تعلق في الساحات ليعرف الناس ان الدولة بطاشة . ينقصنا واحد يمسك برقابنا بقبضة قوية ، ويسوقنا كما تساق بكرات السكة في خط مستقيم . ولكن الذي يحدث اننا مثل القطيع الذي يسوقه راع صبي كل همه ان يرد الشارد عن القطيع والمتلهي بأكل الزرع على الجانبين . ينقصنا واحد قوي يقول لسعيد آغا ولجماعته في المجلس ، ولك انت يا استاذ : انصرفوا الى اشغالكم واتركوني ادبر اموركم) ثم يقول (ص ١٧٧) : (نحن في هذا البلد اكثرية من الجهلة ومن النصابين والحرامية . مـــن الحق اذن ان ننتخب لتمثيلنا واحداً من طبقتنا ، فهل تظن نفسك اجدر من سعيد آغا ، من سعيد بك ، بتمثيلنا ؟ تعال لنتحاسب : كم قطعة ارض سجلت باسمك من املاك الدولة ؟ وكم .. وكم ؟) .

بواسطة هذه الاحاديث وحدهـــا ، نتعرف على حسين ابو عمشة ، كشخصية تجريدية ، رسمها المؤلف ليخطط مظاهر المرحلة التاريخية التي يعيشها . وانعكس هذا التجريد على صورة الارض الاجتماعية التي ارسى الفنان فوقها بناءه الفني ، فلم يتح لنا فرصة التعرف الحميم على المرحلة التاريخية التي تعيشها سوريا ، وكأنها في عزلة عن العالم ، فضلا عن المنطقة العربية . ولست اهدف بالمرحلة التاريخية ، التوقيت الزمني ، وانما استهدف القطاع التاريخي الذي لا يفصل عـــن القطاعات الاجتماعية والنفسية في العمل الادبي .

*

ان ازمة التناقض التاريخية – في (باسمة بين الدموع) – بين القيم القديمة ، والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، هي في صميمها ازمة رومانسية . والازمة الرومانسية في تخطيطها ملامح المجتمع وتفاصيله ، تصبغه بألوان ضبابية غائمة . ومن ثم يكون

انسان هذا المجتمع هو الانسان الرومانسي .

* فلا شك ان سليان كان انساناً حالماً يحيا في غيبوبة السحر ، فكم من الليالي (تجول فيها على قدميه في تلك الازقة الصاعدة وراقب فيها انطفاء الانوار في البيت القديم الذي تسكنه باسمة واختها هيام نافذة بعد نافذة . كم مرة قصد فيها المكتبة التي لقي فيها هيام ذات يوم اثر عودته من بلدته ، ووقف بين صفوف الكتب متطلعاً الى حيث كانت واقفة اذ ذاك تحادثه بلهجة المترددة الخجلة ، كم وقفة وقفها امام المنضدة المستطيلة في مطبخ شقته متشاغلا بتهيئة فنجان قهوة وفي قرارة نفسه امل عجيب بأنه حين يستدير سيجد هيام واقفة امام الباب بقامتها الفارعة وخديها الموردين وشعرها المرتمي على جانبي وجهها وعنقها) (ص ٢٦٠) .

* هذه الخيالات والاوهام بعينها ، كانت تنفذ من بين جدائل شعر باسمة الى داخل رأسها ، وهي تكتب له (ثار بي الشوق اليك ، فلم اجد إلا ان اسير الى عين الكرش – حيث يسكن – فأدور حول العمارة ، بل دخلت اليها ، ووقفت امام شقتك ، فقرعت جرسها . كنت اعلم ان احداً لن يخرج الي منها ، فانت بعيد بعيد . ومع ذلك قرعت الجرس ، وانتظرت ان يفتح الباب عن قامتك الطويلة ، عن شعراتك المرتمية على جبينك ، عن عينيك الضاحكتين) (ص ١٧٢) .

* اما هيام ، فتبني آمالها في صمت . تحب سليان ، وتخجل من مكاشفته ، حتى اذا هبت ريح ضغينة ، اقتلعت عشها الصغير من ذهنها الغض ، وراحت في رقدة طويلة مع المرض والانهيار العصبي . انها ترى (الطوق الارجواني) الخاص بشقيتها في غرفة سليان ، فتتبخر آلامها في الحب .

هذه النظرات العديدة للحب ، تتطور مع السياق الروائي ، فيقول سليان (ص ١١٩) : (ان المحافظة على النوع لا يمكن ان تتم إلا باقتران الجنسين ، الذكر والانثى ، في عملية محض حيوانية ، فكان لا بد للطبيعة ان ترش على هذه

العملية توابل نفسية وبهارات لتجعلها مقبولة للذوق الانساني الرفيع . هذه التوابل والبهارات ، هذه المقبلات النفسية ، هي الحب) .

وتفيق باسمة على الحقيقة ، وهي ان قلب سليمان بين اضلع هيام ، وان كانت هي التي تستوي بين احضانه ، كل ليلة ، بينما تبتعد هيام عنها اميالا بعد اميال . لذلك تعمل – بكذبة صغيرة على تقارب الحبيبين . اما هي فتذهب بعيداً (ارجوك انا . كذلك ابحث عن سعادتي ، ولن اجدها إلا بعيداً عنك ، اما في قربك فاني لن اجد غير اللذة ، غير اللذة ، وكل لذة الى شبع ، ثم الى ملل ثم الى قرف . لقد شبعت منك ، شبعت ، فهل فهمت ؟) (ص ٣٢٧) .

هذا التطور في (معنى) الحب عند كليهما ، هو نتيجة طبيعية جداً لأزمة الجيل كله . ازمة الحيرة والقلق اللذين تعبر عنهما دموع باسمة وهي تخاطب سليمان (ربما لم يكن الشيء الذي حملته لك ، والذي لا ازال احمله ، حباً . ربما كان اشتهاء ورغبة جسدية مني بـك . شيء مثل الذي تحمله انت لي ، اشتهاء لأنوثتي ، ورغبة بتملك جسدي) (ص ٢١٠) .

بينما يعترف سليمان ، في موضع آخر ، انه فهم الحب كأخذ واستلاب (فكنت في حسرة على اني لا استطيع ان آخذ هيام ، وان استحوذ عليها ، ان املكها (ص ٣١٢) .

والحب ليس الا وجهاً واحداً من وجوه الحياة ، فموقف الانسان منه هو جزء لا يتجزأ من موقفه العام ازاء الحياة . لأن عينيه تلكان نظرة واحدة للأشياء من حوله . وهكذا يقول سليمان (فأية حياة تافهة احياها انا في هذه المدينة منذ ثلاثة اعوام ! ضائع في المحاماة وفي السياسة وفي اللعب ، اتلهى بالقشور ، وكل يوم يمر علي يبعدني عما يفيدني وعما يفيد الناس الذين اريد لهم الخير والذين يثقون بي ، وينتظرون الخير من يدي) (ص ٣١٤) . وقبل ذلك اخـذ يتحدث عن نفسه

متسائلا (وبعد ؟ وبعد ؟ سيعود سيرته الاولى ، يعيش ليومه ، يكتب افتتاحيات جريدة ، يخطب في مؤتمرات حزبه ، ينعق كلاماً لا يؤمن به ولا بجدواه . يعطي استشارات قانونية لا يهمه من يفيد منها المحق ام المبطل)(ص٣٤٧) وتتجددانغام هذا الضياع ، مأساة الجيل ، في لحن جنائزي رتيب ، يردده سليمان في خطابه الى باسمة (خير لك اذن ان تجبي اختك الحبيبة مصيراً يربطها بي . اما انا فلا تقلقي علي فاني سأتزوج منذ وصولي بلدتي . سأتزوج بنت مدير المدرسة هناك ، فتاة جميلة ومهذبة ، وترى باقترانها بي شرفاً كبيراً . ستقولين كيف تتزوجها وانت لاتحبها ، ولكن هل على الحب وحده تبنى البيوت ؟) .

وتظل علامة الاستفهام تعبيراً مأساوياً عن ضراوة نقطة التحول الدامية فيحياة هذاالجيل .

*

من القضايا الفنية التي تثيرها (باسمة بين الدموع) قضية المونولوج الداخلي ، الذي يفهمه ادباؤنا على نحو يغاير المعنى الحقيقي له . فالاسترسال في خواطر ذهنية مرتبة ترتيباً منطقياً ، شيء يمكن تسميته بالتداعي الذهني ، لا المونولوج الداخلي . لأن هذا الاخير يستوجب خلطاً طبيعياً – وبشكل تلقائي – بين الذات المتكلمة والغائبة والمخاطبة ، في اللحظة الواحدة . اما ان تحدث الشخصية نفسها ،منالداخل حديثاً منظما منمقاً ، فان الامر يصبح تداعياً ذهنياً، اي اقرب الى التفكير الرياضي منه الى الاستطراد الذاتي في خلوة نفسية .

ومؤلف (باسمة بين الدموع) يبذل جهداً كبيراً في الاستعانـــة بالاحاديث الذاتية داخل الشخوص ، ولكن بصورة مبالغة في النظام والترتيب . فاننا نجـــد سليمان – مثلا – يسرد لنفسه ذكريات ليلة كاملة دون ان يخطىء في حادثـــة من الحوادث ، بغير ان تشوش عليه تفكيره انفاس باسمة ووجيب قلبها الذي يعانق

صدره وتراهـا هي ايضاً على جانب خيـالي من اليقظة والانتباه والتركيز ، كلما اجترت ذكرياتها معه . فتجيء الاحداث - بعد ذلك - وكأنها معادلة رياضية ، يكاد القارىء معها - وبقليل من الذكاء ، ان يتنبأ بما سيتوالى من احداث . فالدقة (الدقيقة) في اختيار الزمان والمكان المناسبين ، يقودان الى النتيجة المنطقية التي يمكن لها ان تحدث . وهكذا يصاب البناء الدرامي للقصة ، بالالية والصنعة والجمود. اذا ارتضى الفنان ان يمنطق الاحداث والجو والنماذج ، بأسلوب ذهني رياضي ، بدلا صبها جميعاً في القالب الانساني الحي ، حينذاك كنا نقتنع بهذه الاحداث والنماذج اقتناعاً وجدانياً ، لا عقلياً فحسب . وما دام هذا التعبير نقوله تجـاوزاً ، حيث يستحيل الفصل -- علمياً - بين العقل والعاطفة ، فاننا نذهب الى بعيد ونقول ، ان المنطقية الرياضية التي آثرها الفنان في بنائـه الدرامي ، كانت تفقد الصدق الفني . فاننا نرى - على سبيل المثال - كيف عمد الى رسم (المكان النموذجي) حين جعل سليمان يسكن بمفرده في شقة يحرسها (عم محمد) الذي يأتمنه على كل صغيرة وكبيرة. وكذلك باسمة ، تسكن مـــع شقيقتها ، وكأنها في جزيرة مهجورة . ثم يتغاضى المؤلف عن (تفصيل) ظروفها - التي نوافقه تماماً على امكان حدوثها - ولكن الرسم (النموذجي) او المنطقي للاحداث بمكانها وزمانهـا وشخوصها ، يدعنـا في دهشة وحيرة من اجتماع هذه الظروف النموذجية دفعة واحدة ، والتي تؤدي - فيما بينها - الى نتيجة معينة . وكأن الفنان اراد ان يفرض علينا هذه (المسببات) ليحصل في النهاية على هذه النتيجة ، وتناسى ما سقط منه في الطريق . ذلك الشيء الذي ندعوه (الصدق الفني) فبينما نقره على صدقه في رسم كل حدث وظرف ونموذج ، على حده إلا اننا لا نستطيـع ان نؤمن بصدقـه - كفنان - حين تشابكت الاحداث ، وتفاعلت الظروف ، وتطورت النماذج بالشكل الرياضي الذي عرضنا له .

غـير ان الارتباط الحي العميق بين السرد الروائي والحوار ، كان يضفي على

الرواية سمة هامة هي الالتحام العضوي في العمل الادبي . فقد تعددت الاجواء واختلفت النماذج البشرية ، كما تعددت مناسيب الفهم ومستويات التعبير . ورغم ذلك احسسنا هذه الوحدة الدينامية في التركيب الجمالي للقصة . فكان الديالوج متمما بضرورة حتمية للسرد ، كما كان السرد مقطوعات حية لا تكتمل إلا بالحوار . فتلاءمت الصور مع بعضها ، وتعانقت الحوادث بشكل فني رائع . وليس من شك ان اللغة كعنصر اساسي في العمل الادبي ، كانت عاملا حاسماً في هذا النجاح التكنيكي الضخم الذي احرزه المؤلف .

وكثيراً ما تسبب مهارة الروائي في التصوير — وما يتخلف عن هذه المهارة من حيدة موضوعية — ان يتلقف الناقد ، اعمال مثل هذا المؤلف بالسؤال التقليدي : اين مكان الكاتب ؟ اين يقف ؟ لكن براعة الفنان وموضوعيته ، لا يمكن ان ينفيا بحال (موقفه) من الاحداث والنماذج التي عرض لها [1] . هذه (بديهية) ينبغي ان نتوقف حولها اولا . ثم تأتي احدى مهمات الناقد الاساسية ، فيحاول ان يكشف الدلالة المستترة مهما برع المؤلف في اخفائها .

في (باسمة بين الدموع) لا نحس تدخلا من المؤلف في اي من احداث الرواية ، او تعاطفاً مع احدى الشخصيات او نفوره منها . ومع ذلك فان السير الدرامي للقصة يومىء بمكان المؤلف دون عناء . ذلك ان اختياره النموذج وزاوية التصوير ، يحددان منهجه في التعبير ، كما يفلسفان طريقته في التفكير .

وهكذا نستطيع ان نلتقط وقوع باسمة — او ناتاشا — وهي تحلق بالطائرة فوق مطار المزة ، لنعثر في ذراتها على التكوين الحقيقي للمأساة . ان الدكتور

---

[1] بل لعل هذه الموضوعية وحدها — بالمعنى العلمي الصحيح — هي التي تقود الكاتب الى « الموقف » السليم .

عبد السلام العجيلي ، يريد ان يقول لنا في ثقة : ان ازمة جيلنا الروحية التي مزقت كياننا ، هي مرآة صادقة للأزمة الحقيقية في اعماق واقعنا وبنيانه الاجتماعي .

وانني اكاد اوقن بأن دموع ناتاشا - او باسمة - لم تسقط على الارض . لقد ظلت - في خيالي - معلقة في الفضاء ، تشير الى ان الازمة لا تتجسد في قطرات من دموع تذيب معالم المأساة . ان الازمة الروحية العميقة ما تزال في كياننا تنمو يوماً بعد يوم ، لأن جذورهـا ما تزال تنخر في عظامنا ، ثم تتكور دموعنا في مآقينا ، ولكنها لا تسقط على الارض ابداً . انها تظل دائماً معلقة في الهواء .

و (باسمة بين الدموع) هي دمعة كبيرة ، نبيلة ، ورائعة ، وان اضافت الى عيوننا دمعه جديدة .

فهرس